

Casa de Partida: O Espetáculo Polissémico

Carlos Ivo Saraiva e Silva

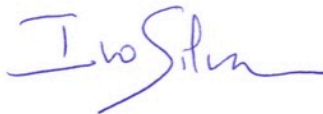
**Trabalho de Projeto de Mestrado em
Ciências da Comunicação – Comunicação e Artes**

Outubro, 2019

DECLARAÇÕES

Declaro que este Trabalho de Projeto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Ivo Silva'.

Lisboa, 31 de Outubro de 2019

Declaro que este Trabalho de Projeto se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Paulo Filipe Monteiro'.

Lisboa, 31 de Outubro de 2019

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos
requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em
Ciências da Comunicação – comunicação e Artes realizado
sob a orientação científica de Paulo Filipe Monteiro

*A vida é o sonho de um pobre tolo, um fumo a sair duma caveira.
O fumo tolda o espaço e desenha as formas deste mundo e de outros mundos.*

*O fumo do meu lar, nas tardes nervosas de Outono,
parece animado duma louca inspiração escultora de anjos e fantasmas.*

in PASCOAES, Teixeira,
O Pobre Tolo,
Lisboa: Assírio e Alvim,
2000, p.19

AGRADECIMENTOS

Durante a minha pesquisa para o Trabalho de Projeto, tive o privilégio de contar com o auxílio de diversas entidades que me proporcionaram um trabalho criterioso, e sem as quais a conclusão do meu mestrado não teria sido possível.

Pretendo dirigir um profundo agradecimento ao professor doutor Paulo Filipe Monteiro por ter arriscado comigo, numa orientação séria e cúmplice, procurando sempre ir ao encontro das premissas que estabeleci no projeto, reforçando-as de saber.

Um obrigado mais que a vida para os meus pais, Carlos Silva e Irene Silva, e ao meu irmão Tomás Silva, por me apoiarem a todas as horas e em todas as circunstâncias, dedicando-me um amor incalculável e uma firmeza sempre acompanhante. Dedico-lhes este e todos os meus trabalhos. Um obrigado ao Gabriel Fernandes e, paralelamente, à Ana Andrade, por todas as conversas que tivemos.

Um agradecimento especial ao Sérgio de Brito e ao Ricardo Teixeira, dois fiéis companheiros que me auxiliam em todas as batalhas da minha vida. Igualmente especial, um obrigado ao Sebastião e ao Tarantino.

Aos meus amigos Cátia Tomé, Enrique Escamilha, João Cristóvão Leitão e Luís Filipe Fonseca reconheço-lhes toda a generosidade ao escutarem o meu projeto e ao incentivar a minha investigação no mestrado.

Quero agradecer à Ana Paula Avelar, amiga presente, por toda a paciência em discutir os assuntos que me ocuparam na construção do Trabalho de Projeto, dando-me um apoio e segurança incondicionais, assim como à Ana Luís, ao Daniel Seabra, à Daniela Casimiro, ao Eduardo Molina, à Inês Arian, ao João Lobo, ao José Leite, ao Manuel Abrantes, à Paula Araújo, ao Ricardo Remédio, ao Rodrigo Teixeira, ao Rui dos Anjos, à Susana Gomes, ao Tiago Boaventura Silva, ao Vítor Hugo Afonso, e ao Vítor Silva Costa, por uma preocupação insistente com o meu trabalho.

Agradeço ao Fernando Villas-Boas a troca de impressões que tivemos acerca do texto *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen, facultando-me a sua versão *Boneca* (2006), traduzida para a encenação de Nuno Cardoso, no Teatro Nacional de São João. Um carinhoso obrigado à Paula Sá Nogueira por me desafiar todos os dias, estimulando o meu pensamento artístico-político, tornando-o mais sólido e cada vez mais forte.

Quero agradecer a todos os meus professores, agentes do saber, que me proporcionaram as mais íntegras referências, em especial aos que contactei neste mestrado: a professora doutora Inês Mendes Gil, o professor doutor José Alberto Ferreira, a professora doutora Margarida Medeiros, a professora doutora Maria José Fazenda, a professora doutora Marta Medeiros, e a professora doutora Teresa Cruz. Um agradecimento ao restante corpo docente e não docente da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com os quais me cruzei esporadicamente, como é o caso da professora doutora Cláudia Madeira.

Um sentido agradecimento ao Rui Horta e ao Espaço do Tempo.

Um imenso obrigado a toda a minha família pelo apoio constante e emocional, espelhado na ternura com que me animam todos os dias. Agradeço a todos os meus amigos de Amarante por recorrentemente se interessarem pelos trilhos que invisto na minha vida.

Por fim, quero deixar um agradecimento a todos os não mencionados, mas sempre lembrados que, direta ou indiretamente, contribuíram para a minha obtenção do grau de mestre.

Ivo Saraiva e Silva

TRABALHO DE PROJETO

CASA DE PARTIDA: O ESPETÁCULO POLISSÉMICO

CARLOS IVO SARAIVA E SILVA

RESUMO

Casa de Partida: O Espetáculo Polissêmico condensa o relato da construção do espetáculo *Casa de Partida*, a partir do clássico teatral *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen (1828-1906 [1879]). Consciente de uma preocupação com a evolução do conceito teórico-prático das artes performativas, este trabalho de projeto tem como principal objetivo a relação entre o dramático e o pós-dramático, na adequação do clássico a uma estese pós-moderna. Para isso, elabora-se uma definição de teatro que vincula a narrativa a uma linguagem que a distorce, numa estreita colaboração com a matéria de outras vertentes artísticas, com vista a produzir um objeto multidisciplinar (capítulo 1, O Espetáculo Polissêmico); é nomeado como objeto de estudo deste trabalho a obra *Casa de Bonecas*, no cumprimento da sua análise dramatúrgica detalhada que acompanha o conflito do drama e investiga os signos que o autor sugere (capítulo 2, Casa de Bonecas: Discursos e Dramaturgias), para a inserir numa estese plural da cena, explorando uma perspetiva da peça que desenvolva as temáticas de identidade e emancipação face ao conceito de teatro como espelho da realidade (capítulo 3, Casa de Bonecas: Uma Encenação). As várias etapas da dramaturgia e encenação do espetáculo *Casa de Partida* são dissecadas, na projeção de um planeamento coerente da execução prática da peça (capítulo 4, Estrutura), explorando o clímax do espetáculo, caracterizado por uma cena de movimento, onde o atores trabalham a extensão e exaustão dos seus corpos, no entendimento dos conceitos “corpo-casa” e “máscara” (capítulo 5, Baile de Máscaras), e a cena final, em que ocorre o ato de emancipação da personagem protagonista, percorrendo as suas dimensões humanística, artística e política (capítulo 6, Partida). O objetivo desta pesquisa, na dialética da arte contemporânea, pode ser

visto como um impulso necessário no pensamento e na reorganização urgente das artes do espetáculo.

PALAVRAS-CHAVE: Espetáculo, Polissemia, Pós-dramático, Teatro, Ibsen, Casa, Bonecas, Partida, Espelho, Clássico, Performance, Dramaturgia.

ABSTRACT

Departure House: The Polysemic Show is the academical account of the making of the show *Departure House* from the theatre classic *A Doll's House* by Henrik Ibsen (1828-1906 [1879]). Conscious about a concern for the practical and theoretical concept evolution of the performing arts, this project has as its main goal to establish the relationship between the dramatic and the post-dramatic, in the adequacy of the classic to a post-modern aesthetics. For this purpose, we create a definition of theatre which binds together the narrative of a language which distorts itself, and the narrow collaboration with other art forms, aiming therefore to create a multidisciplinary object (chapter 1, *The Polysemic Show*); *A Doll's House* is nominated as an object of study for this work, fulfilling a detailed dramaturgical analysis which accompanies the conflict of the drama and investigates the signs suggested by the author (chapter 2, *A Doll's House: Discourses and Playwriting*) in order to insert a plural aesthetics of the scene, exploring a play perspective which develops the thematics of identity and emancipation regarding the concept of theatre as a mirror of the real world (chapter 3, *A Doll's House: A Staging*). The many playwriting and staging phases of the show *Departure House* are dissected in the forecasting of a coherent planning of the play's practical performance (chapter 4, *Structure*), exploring the show's climax, characterised by a movement scene where the actors work on the extension and exhaustion of their own bodies, understanding the concepts of body-house and mask (chapter 5, *Masquerade Ball*), and the final scene, where the act of emancipation of the main character takes place, exploring their humanistic, artistic and political dimensions (chapter 6, *Departure*). The aim of this research, in the dialectics of contemporary art, can be seen as a necessary spur for the thought and urgent reorganisation of the performing arts.

KEYWORDS: Show, Polyssemic, Post-dramatic, Theatre, Ibsen, House, Dolls, Departure, Mirror, Classic, Performance, Dramaturgy.

ÍNDICE

Introdução.....	17
1. O Espetáculo Polissêmico.....	27
2. Casa de Bonecas: Discursos e Dramaturgias.....	37
3. Casa de Bonecas: Uma Encenação.....	49
4. Estrutura.....	57
5. Baile de Máscaras.....	63
6. Partida.....	73
Conclusão.....	87
Bibliografia.....	95
Filmografia e Webgrafia.....	97
Anexos.....	99

INTRODUÇÃO

O presente trabalho de projeto a que me propus é um procedimento académico requerido para obtenção do grau mestre, mas é também uma parcela muito pequena, linha demasiado ténue, daquilo que eu posso dissertar sobre este projeto. Foquei-me naquilo que apenas era absolutamente essencial, unindo pontos através de uma estrutura devedora de uma dramaturgia polissémica do espetáculo com que, desde o início, me impeli a dialogar. Neste processo de trabalho, fui bastante privilegiado por ter podido relacionar-me de forma íntima e prazerosa com um clássico da dramaturgia europeia, *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen, e ter convivido com conceitos tão universais mas tão específicos de que o projeto trata. Mais ainda, a exploração das premissas estruturantes de uma obra tão rica como a de Ibsen, e a sua transmutação para uma estese plural da cena, introduz a reflexão acerca de uma articulação das artes performativas contemporâneas com textos de teatro clássicos. É, deste modo, que *Casa de Partida* (a encenação aqui defendida) se assume como uma marca fulcral no desbloqueamento de imagens e pensamentos, e na perceção do conceito do espetáculo como obra de arte total.

A transdisciplinaridade na arte sempre foi objeto da minha reflexão enquanto motor de estimulação do meu intelecto e da minha sensibilidade e um modelo crucial na aferição da estese com que mais me identifico. Tal como defendia numa das únicas peças de teatro que escrevi, *Ricardo* (2013), tudo aquilo que envolve e suscita um criador para o fazer agir artisticamente são linhas de energia que pertencem a toda a espécie de sítios, e que se transformam em toda a gama de ações: “Vejamos / O que me cerca, / O que me invade / São linhas / Linhas descontínuas / Linhas de fuga / Meio / O meio de alguma coisa / Que não o princípio / Ou o fim. // Hiperligações / Metamorfoses / Cremos entre linhas / Querelas por isso / Inauguração / De R, I, C / 23, 2008, 6 / E volta ao Dó. / Dó, dor.¹”

A finalizar o mestrado em Ciências da Comunicação – Comunicação e Artes, escolhi a componente não letiva que tem como objetivo um trabalho de projeto que

¹ Ricardo estreou em Março de 2013 na galeria da Livraria Ler Devagar na Lx Factory, numa produção dos SillySeason.

convoque linguagens artísticas patentes no percurso do mestrando, para assim promover a consolidação das matérias em estudo, inserido nas práticas que lhe estão associadas. Direcionei este meu mestrado no âmbito de reforçar o meu trabalho na companhia de teatro que fundei em 2012, os SillySeason, onde exerço um trabalho criativo que premeia a relação do teatro com outras disciplinas (música, dança, vídeo, artes plásticas, literatura, entre outras) para daí resultar uma fusão de linguagens cénicas, donde brota o entendimento do espetáculo como uma obra de arte total; ou seja, é premente no meu trabalho a constituição de discursos vários que serão alvo de uma dramaturgia que replica uma constante interrogação de signos conceituais e cénicos inerentes ao projeto em questão no momento. Para uma mais vasta exploração destes elementos, selecionei seminários que me facultassem fortes referências e que, no seu conjunto, me motivassem no meu desenvolvimento pessoal e profissional: em Dança em Contexto (professora doutora Maria José Fazenda), procurei uma ampliação dos estudos do corpo e da dança nos seus vários contextos socioculturais e artísticos (danças étnicas, danças de género, danças para cena, etc.), e em Imagens Contemporâneas (professora doutora Margarida Medeiros), História do Espetáculo Mediático (professor doutor José Alberto Ferreira), Arte e Média (professora doutora Teresa Cruz) e Cinema Contemporâneo (professora doutora Inês Mendes Gil), solidifiquei saberes do cinema, da fotografia e do vídeo experimental na sua adequação à cena sob vários formatos. Mais ainda, escolhi como optativa Questões de História da Filosofia (professora doutora Marta Medeiros), na busca de um conhecimento mais convicto sobre as ideias gerais que regeram o pensamento clássico e deram impulsos ao contemporâneo na História do pensamento, para assim obter referências favoráveis ao meu trabalho e que suscitassem uma maior consolidação.

A reflexão sobre a criação contemporânea, na qual invisto sob um plano de encenação de um espetáculo, almeja desenvolver duas componentes: a textual, na dissecação de um texto dramático basilar que é compreendido, expandido e reescrito; e a prática, na elaboração de uma dialética contínua de um espetáculo. Este processo permite-me corporizar ideias inerentes ao objeto primeiro, o texto, mas numa fuga constante para a circunstância da apresentação em si, equivalente ao *happening*. Ao mesmo tempo, acompanho parcialmente a evolução do ator-intérprete nesta peça, ao

qual é pedido um uso metódico do seu corpo que cumpra uma contenção nas cenas de tensão (na primeira parte do espetáculo), e uma exaustão nas cenas de clímax (na segunda e terceira partes). Este trabalho revela-se precioso para um artista que iniciou a sua formação no Balletteatro Contemporâneo do Porto, assimilando toda uma vaga que se relaciona com o corpo das mais diversas formas e nos mais diferentes contextos com uma aceção muito corporal do texto, seguindo para a Escola Superior de Teatro e Cinema, onde renovou o vocabulário e reuniu referências ainda mais eficazes para a construção da cena.

Casa de Partida desenvolve uma encenação a partir do clássico de teatro *Casa de Bonecas* (*Et Dukkehjem*, no original) do autor norueguês Henrik Ibsen. Escrita em 1879 e estreada pela primeira vez no Det Kongelige Teater, na Dinamarca, a peça inscreve-se no teatro moderno como um dos textos fulcrais da corrente realista, ao lado de *A Gaivota* (Anton Tchekov) e *Menina Júlia* (August Strindberg) – a título de exemplo –, seus contemporâneos. Estruturalmente, diz respeito a um período teatral onde se assiste à crise do drama e à reformulação de um modelo dramático. A quarta parede invisível era privilegiada para que os atores agissem como se estivessem realmente num outro espaço que não o teatro: “Então, caso façais uma composição, ou caso representeis, pensai no espectador apenas como se este não existisse. Imaginai, na borda do teatro, uma enorme parede que vos separe da plateia; representai como se a cortina não se levantasse.”². Com a quarta parede, definida pela fronteira entre o palco e a plateia, o espectador era anulado para propor ao espaço cénico um lugar exclusivo em que as personagens se relacionavam intimamente, numa narrativa baseada no drama familiar, na aceção do teatro como um espelho da realidade. Aqui, as personagens eram colocadas em salas de estar, cozinhas, jardins e outros sítios quotidianos que permitissem uma sociabilidade: “Quando a cortina sobe, deixa à nossa vista um espaço delimitado por três paredes, iluminado por uma luz artificial, e vemos todos esses artistas sublimes, sacerdotes e sacerdotisas de uma arte sagrada, a mostrarem-nos como é que se come, como é que se bebe, se namora, passeia e veste o

² Denis Diderot apud AAVV, *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*, trad. Helena Barbas, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 167.

casaco.”³. Assim, examinava-se ao pormenor o social mundano em palco, como se se recriasse uma parcela da vida daquelas personagens.

Comummente, estas peças refletem temas fantasmagóricos, no sentido em que cada drama está sempre associado a um passado qualquer, preso a este último, em escalas diversas: tanto se observa um *Cereja*⁴ de Tchekov, onde as personagens se recusam a vender a casa por lhe reconhecerem uma felicidade vivida por elas próprias naquele lugar, como se assiste a uma *Casa de Bonecas*⁵ de Ibsen, onde a personagem Nora vive angustiada com o segredo de um empréstimo que fez no passado: “Por exemplo, Ibsen baseou a maior parte das suas peças na chamada “técnica analítica”, que tem aliás levado a que o comparem com Sófocles: os acontecimentos apresentados no drama estão cheios de ecos de um passado. Mas, no *Édipo Rei*, quando a verdade é revelada, ela pertence ao presente: com as notícias do passado, é o presente que é revelado e afetado. Já nas peças de Ibsen, o passado ganha ao presente, vem canibalizá-lo: “raramente consegue fazer com que a atualidade ofereça um tema tão forte como a ação evocada e que elas se amalgamem inteiramente”. Por exemplo, o tema recorrente da hereditariedade, ou de um *leitmotiv* (um objeto, um som...) que no presente fazem ecoar o passado, em Ibsen não são, como em outros, maneiras de mostrar as transformações, ou sequer a identidade na mudança: são modos de conseguir que mesmo no teatro, apesar da presença aqui e agora dos corpos, se viaje para o passado, de fazer com que este se atualize, e mesmo de transmitir o próprio *tempo* que passa e dura (a *durée*, para usar o termo que irá ser usado por Henri Bergson no início do século XX). O que conta não é “nada do que se situa no passado, mas o próprio passado: os ‘longos anos’ recordados sem cessar e ‘toda esta vida desperdiçada, falhada’. Mas toda esta dimensão é inacessível ao presente dramático. Pois apenas um elemento temporal pode ser tornado presente no sentido de uma atualização dramática, e não o tempo em si mesmo. E este tempo só pode, no drama, ser o objeto de uma narrativa.”⁶.

³ TCHEKOV, Anton, *A Gaivota*, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, Lisboa: Relógio d’Água, 1992, p. 13.

⁴ TCHEKOV, Anton, *O Cereja*, trad. António Pescada, Porto: Campo das Letras, 2007.

⁵ IBSEN, Henrik, *Peças Escolhidas 3*, trad. Karl Erik Schollhammer e Aderbal Freire-Filho, Lisboa: Cotovia, 2008.

⁶ Peter Szondi *apud* MONTEIRO, Paulo Filipe, *Drama e Comunicação*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, pp. 205 e 206.

A composição dramática destas narrativas investiga igualmente, e já em Strindberg, uma dramaturgia do eu, em que as unidades de tempo, lugar e ação são substituídas pela unidade de uma personalidade, que pode atravessar diferentes tempos e espaços (como já em *Peer Gynt* de Ibsen). O teor principal das obras deste período investe então na psicologia das personagens que adensa o conflito dramático e ativa tensões no relacionamento entre elas, construindo cenas de rigor inquietante: “A questão, pois, já não é, como na primeira peça, que o dramaturgo só possa projetar a sua própria vida (coisa que aliás Strindberg não deixará de fazer até ao fim). Mais do que isso, trata-se de fazer da vida psicológica, por definição escondida ou mesmo fantasmática, a principal realidade dramática: influenciado pelas ideias de Charcot e pelos progressos da psicologia no fim do século XIX, está mais interessado na vida interior do que nos elementos materiais.”⁷.

Casa de Bonecas aborda o tema da emancipação feminina, revolucionária à época, e que causou uma contestação social muito visível. Esta versão, *Casa de Partida*, não pretende reproduzir ilustrativamente a peça de que parte, mas trabalhar segundo as suas intenções, ampliando-as. Prende-se com o título deste projeto uma referência direta ao ato de emancipação da protagonista da peça, Nora, que decide abandonar o lar, o marido Torvald e os filhos, e a vida burguesa que manteve até então, para lutar por uma voz ativa da mulher em sociedade. No *Dicionário Básico da Língua Portuguesa*, “Partida” está referida como “s. f. ato de partir; saída; número de jogos necessários para se ganhar; brincadeira; competição desportiva; pl. as partes do mundo”⁸; portanto, “Partida” pode assumir significados diversos, o que permite ao nome da peça desdobrar-se em hermenêutica e singrar uma riqueza que insufla a dramaturgia.

Adote-se “Partida” na sua significação mais imediata, como verbo que traduz o ato de sair, na ação de alguém se deslocar de um determinado sítio rumo a um outro lugar. Este movimento pontua a atividade de iniciar algo novo, com vista a mudar a circunstância vigente a que se pertencia. Desta feita, revê-se a casa que Nora abandona, a casa da família Helmer, como a casa de partida; isto é, a casa de onde se parte para o mundo, o espaço de onde ela sai ao encontro de outras partidas.

⁷ MONTEIRO, Paulo Filipe, *Drama e Comunicação*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p. 209.

⁸ AAVV, *Dicionário Básico da Língua Portuguesa*, Porto: Porto Editora, 1999, p. 368.

Notavelmente, tal como, na ação de Nora, se parte de uma base, a casa dos Helmer, para outros sítios, também esta versão cénica quer partir de um legado fundador rumo a direções especulativas outras. Assim, o texto de Ibsen é assemelhado a uma casa de partida porque é o objeto de onde esta encenação parte, definindo uma passagem clara de “partida” para “a partir de” que, por sua vez, está para “baseado em”. Como é assinalado ao longo da exposição do meu projeto, a elaboração da presente encenação dá lugar a uma segunda partida, a do teatro, caracterizada pela especulação performativa de uma primeira, a da peça original, mas no impulso constante para uma terceira, o abandono do próprio espetáculo, depois de concluído. Este seguimento confere à encenação uma lógica de ideias que entende a ação humana como o alcance de sequentes etapas, metas, mas sempre na condição de que é inevitável a perda de estádios anteriores para atingir novos, partidas outras.

A “Partida” como brincadeira ou competição desportiva devolve-nos uma ideia clássica segundo a qual o teatro é equiparado a um jogo, como podemos distinguir, entre muitas outras obras, em *Endgame* de Samuel Beckett: o autor desenvolve a aceção do jogo inerente ao teatro, mas também como uma metáfora para a vida. Aliás, é recorrente nas peças deste dramaturgo a defesa destes paralelismos.

No caso de *Casa de Partida*, há um claro sentido de exposição do mecanismo teatral – do jogo cénico, portanto -, aliado à exposição dos códigos sociais a que as personagens tentam obedecer, numa comparação instantânea com uma *praxis* vital de um indivíduo no mundo, compondo a sua própria História por sucessivas camadas, numa fórmula repetida e em espiral⁹. Esta ordem discursiva permite estabelecer o contacto direto dos elementos jogo, teatro e vida, desenvolvido já por muitos criadores em diversas obras – entre as mais contemporâneas, está *Supernova*, uma peça onde os seus autores André e. Teodósio e André Godinho se focalizam na conformidade da vida como jogo: “Eis-nos chegados à fase de instalação do jogo. / Neste jogo V de vida é = a 365 dias. / V=365 é o código a introduzir. O começo. / Podem já introduzir V=365 nas vossas consolas porque também é uma resposta para os momentos mais tristes. / V=365 consegue e está sempre a introduzir novas tendências, táticas e jogadores (que também podem ser removidos se quisermos recomeçar o jogo do zero). / Este jogo é um jogo

⁹ A propósito da história que se repete em espiral, ver Capítulo 6: Partida.

sem limites (também com tantas camadas de pixéis...). / É por esta razão que o processador do jogo vem com um medidor de imprevisibilidade. O problema não é haver muitos imprevistos, o problema é quando há imprevistos a menos. / Porque (não sei se já vos disse, acho que sim, mas talvez não, enfim, vem tudo no manual que não existe...) o aumento de imprevistos dá força aos Supernovas. / Aqui não se produz mais informação. Produz-se informação melhor. / Estar sempre em processo. / A entrega total ao PROCESSO levará a um novo reino, um reino que se consegue auto-reformular sem limites, um reino consciente do conhecimento adquirido. Um reino que compara, analisa, otimiza, adapta e cria alternativas. Um reino evolutivo (a evolução deixa de ser uma coisa de livros técnicos). O destino liderado pelos Supernovas do reino Megalopychico é um novo reino Megalopychico. Confuso? Falhei? / Pronto, o jogo anda tem algumas falhas. Mas também é verdade que as maiores inovações surgiram nas falhas... / É ou não é? / Que eu cá não bebo nem fumo... cigarritos de chocolate. / Entrei em *tilt*.¹⁰

O nome desta encenação (*Casa de Partida*) pretende suscitar um desdobramento que o espetáculo avança, nas suas dimensões individual, teatral e vital, contaminadas por um legado dramático legítimo e um argumento que também assenta no biográfico, ideia fundadora da *performance art*, reproduzido na premissa autoral de Ibsen – o teatro como um espelho da realidade – e na concretização específica desta encenação da peça – o cenário espelhado. Deste modo, *Casa de Partida* pode sugerir uma reflexão mais elaborada ao espetador, aquando do seu confronto com a comunicação da peça. Mais ainda, para além das premissas apresentadas, “casa de partida” é igualmente a primeira casa de um jogo de tabuleiro, permitindo uma imediata identificação do espetador que o incita a querer assistir.

Casa de Partida: O Espetáculo Polissémico está dividido em seis capítulos: no primeiro (O Espetáculo Polissémico), subscrevo as características gerais de um objeto artístico transdisciplinar, na relação fértil que as várias linguagens mantêm para produzir uma dialética plural, em paralelo com uma averiguação à especificidade do drama, com o auxílio da teoria do teatro pós-dramático; no segundo (Casa de Bonecas: Discursos e Dramaturgias), exerço uma análise dramatúrgica detalhada da peça *Casa de Bonecas* de

¹⁰ TEODÓSIO, André e., *Supernova*, Lisboa: Douda Correria, 2014, pp. 10-12.

Henrik Ibsen, acompanhando a estrutura do clássico realista, as personagens enquanto agentes discursivos e o seu percurso, e salientando signos e enigmas que o autor polvilhou no texto dramático; no terceiro (Casa de Partida: Uma Encenação), traço a minha perspetiva pessoal da peça de Ibsen, focada nas temáticas de identidade e emancipação, e estas aliadas ao conceito de espelho, relevando a importância da minha encenação nos contextos humanístico, artístico e político; no quarto (Estrutura), explicito uma fórmula estruturada para a concretização prática dos objetos em investigação, num espetáculo que assenta numa encenação polissémica e resolve um caminho que assiste ao texto clássico e à sua extrapolação; no quinto (Baile de Máscaras), defino e desenho o clímax da peça, na defesa teórica de uma cena de exaustão, onde todos os elementos do espetáculo atingem uma ebulição que desagua numa saturação e, por consequência, entram em falência; no sexto e último capítulo (Partida), desenvolvo a ação final da personagem Nora, protagonista da emancipação do indivíduo, neste drama, dissecando as várias premissas que um ato como este introduz, nos seus vários níveis de entendimento, e elaborando uma realização cénica eficaz a cada um deles. A estruturação deste trabalho de projeto pretende cumprir um percurso que inicia com a definição de uma estese transdisciplinar, própria do espetáculo polissémico; para de seguida se envolver no texto exclusivamente dramático, percorrendo os seus alicerces e estimulando-lhe dialética; depois determinar um campo unificador das duas teses estabelecidas anteriormente, desenvolvendo-as e potenciando-as; e rematar a argumentação do espetáculo no seu todo com uma componente biográfica.

Prende-se com este trabalho de projeto a averiguação de linhas estéticas na construção de espetáculos pós-dramáticos na contemporaneidade; o sumário da evolução de um plano dramatúrgico teórico de um projeto para um plano dramatúrgico cénico; e a dissecação de um desenvolvimento dos vários elementos de um espetáculo na passagem da sua característica original para a sua função artística: o texto como literatura para o texto como discurso falado, a música como som para a música como ambiência, o cenário como espaço para um cenário como contexto, a luz como iluminação para a luz como um vetor produtor de sentidos, e o figurino como vestuário cénico para o figurino como corpo.

Desta forma, anseia o meu trabalho de projeto ser parte integrante de uma investigação das artes performativas na era contemporânea, através da revisão de um clássico específico (*Casa de Bonecas*) integrado numa estese particular (a do pós-dramático), ao mesmo tempo que fixa sob mancha textual uma importante etapa do meu crescimento pessoal e profissional.

1.

O ESPETÁCULO POLISSÉMICO

O chamado mundo da arte deve procurar sempre uma preocupação no recuperar dos critérios de ação e de discurso na sua relação com o contexto sociopolítico e, claro, humanístico da época em que se inscreve. Aquilo que os artistas (atores, bailarinos, músicos, artistas plásticos, etc.) concretizam na sua contemporaneidade estará, mais tarde ou mais cedo, padronizado com vista a ser alvo de algo que possa fazer frente à sua estrutura e conceito – é assim que se faz a História. Deste modo, a arte tem a capacidade de investir no pensamento acerca das coisas, do mundo, não com o intuito primeiro de gerar uma evolução mas de fomentá-la. Todavia, esta aparente utilidade que a arte parece ter é errónea porque um gesto artístico nunca deve pretender ser útil, mas permanecer como um ponto de fuga onde se concentram noções comunicantes que se prestam a interrogar impacientemente ideias hegemónicas no seu contato direto com o presente.

Se depois de Denis Diderot e Antoine era impossível pensar o teatro sem uma técnica do ator específica¹¹ e uma autoria de espetáculo concreta¹², também é impossível não validar uma reorganização das artes performativas (à luz daquelas primeiras, claro) técnica, concetual e estruturalmente depois de teóricos como Gilles Deleuze¹³ e Jacques Rancière¹⁴. O terreno árido que os primeiros polvilharam de regras de forma a criar dogmas que servissem uma estrutura que, durante anos, experimentou as mais variadas possibilidades, revela-se agora viciado e por isso apto a uma interrogação direta não só às suas características como ao seu cerne. Noções como teatro, dança, música e artes plásticas (lato senso) sentiram a necessidade de se autoneoarem de novo, não na solidão da sua matéria mas na comunicação dumas com as outras.

¹¹ Ver DIDEROT, DENIS, *Paradoxo Sobre o Ator*, trad. Adolfo Casais Monteiro, Lisboa: Editorial Inquérito, 1941.

¹² Ver MOLINARI, Cesare, *História do Teatro*, trad. Sandra Escobar, Lisboa: Edições 70, 2010, pp. 326-364.

¹³ DELEUZE, Gilles, *O Rizoma*, trad. Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

¹⁴ RANCIÈRE, Jacques, *O Espetador Emancipado*, trad. José Miranda Justo, Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

Há um episódio português (já antigo, de noventa e seis) que Maria José Fazenda expõe no seu livro *Dança Teatral*, a propósito de uma mostra organizada para o dia mundial da dança, pela Associação Portuguesa para a Dança, e que é representativo da simbiose que as diferentes vertentes artísticas começaram a carecer. Nessa mostra, e intercalado com os vários performers que apresentavam os seus trabalhos (Vera Mantero, Francisco Camacho e João Fiadeiro, entre outros), artistas e público reuniam-se para pontuais conversas informais: “Numa dessas alturas, uma espetadora disse estar convencida de que muitos dos trabalhos que vira até ali “não eram dança”, pelo que talvez devessem ser “apresentados noutra ocasião que não no Dia Mundial da Dança”, não obstante, salvaguardava a espetadora, lhe ter agradado vê-los. (...) O impasse foi ultrapassado quando a criadora Vera Mantero se dirigiu à referida espetadora, sob forma interrogativa, mas também como quem pretendia “deixar a questão por ali”: “Se estivesses num outro lugar, onde não te dissessem à partida que ias ver um espetáculo de dança, pensarias da mesma maneira? Qual é a importância de um trabalho ser ou não ser dança?””¹⁵. De fato, com as primeiras experimentações nos anos cinquenta e a veemência da performance nos anos sessenta, as categorias artísticas passaram a construir um renovado léxico de possibilidades concetuais, dramatúrgicas e cénicas ao permitir per si uma pesquisa no processo de trabalho que atendesse à necessidade de dialogar com outras disciplinas¹⁶. Mantero, ao descredibilizar a importância de uma categoria fixa no momento em que o objeto artístico é apresentado, estava a propor um pensamento acerca da arte que já povoa toda a criação contemporânea.

A partir do momento em que se assiste a esta preocupação de tecer as vertentes artísticas umas às outras, os objetos tornam-se poderosos no seu âmago e, ao encarar esta premissa como estabelecida, os criadores vêem-se na contingência de sugerir experiências não só na concetualização dos projetos mas também na abordagem que fazem aos elementos cénicos dos mesmos; isto é, a luz, o som, o vídeo, os cenários, os figurinos e todos os mecanismos que estes agregam tornam-se importantes na dramaturgia e por isso é-lhes confiado um papel que justifica uma presença que gera discurso. Por consequência, todo o contexto que aqui se prepara submete uma

¹⁵ FAZENDA, Maria José, *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações*, Lisboa: Edições Colibri/Instituto Politécnico de Lisboa, 2012, pp. 25 e 26.

¹⁶ Ver GLUSDERG, Jorge, *A Arte da Performance*, trad. Renato Cohen, São Paulo: Perspetiva, 2009.

reorganização das estéticas que reivindica um lugar da cena completamente novo – o que leva, claro está, à necessidade de uma ideia de reestruturação arquitetónica. Esta reforma vem já atrelada à teoria situacionista demarcada nos anos sessenta que RoseLee Goldberg recorda no seu compêndio histórico *A Arte da Performance*: “Em meados dos anos 90, a performance em França derivou de um estatuto cultural de rigor político, intelectual e sociológico, que incluía a teoria situacionista, a dita psicogeografia e a «produção de espaço» delineada pelo sociólogo e filósofo Henri Lefebvre a meio da década de 60. Quatro décadas mais tarde, ainda é possível usar a citação de Lefebvre – «novas relações sociais exigem novos espaços, e vice-versa» - para explicar a obra de artistas franceses como Pierre Huyghe, Philippe Parreno e Dominique Gonzalez-Foerster.”¹⁷.

Merce Cunningham conserva-se fulcral na renomeação do espaço cénico em todos os seus pontos. O coreógrafo insistiu em organizar uma hierarquização de acordo com o nível de comunicabilidade que os seus intérpretes praticavam uns com os outros e, dessa forma, poderia criar-lhes dinâmicas de percurso que visassem uma descentralização do espaço e que fossem favoráveis ao discurso psicológico e emotivo que lhe interessava que os seus intérpretes emanassem. Esta mudança de perspetivas fez progredir a criação artística para moldes inteligíveis que eclodem numa dialética aplanada, onde o foco se sustém na construção de sensações para o espetador.

O veículo mais veloz para a humanização de qualquer objeto artístico é a criação de uma sensação concreta. O momento em que esse mesmo objeto combina os elementos disponíveis e se consegue metamorfosear em estese comunicante torna decisivo o potencial de qualquer evento performativo. Esta combinação adverte a junção do carácter concetual da obra com o seu carácter cénico num espaço circunscrito. Para isto é preciso que o espaço seja visto sob uma panorâmica geométrica de maneira a tornar-se ele próprio uma caixa de cena eclética. Neste seguimento, a lógica da quarta parede é alvo de uma interrogação vincada para dar lugar às ideias que os criadores contemporâneos tentam fazer singrar num lugar alheado a convenções formais. Em Portugal, um dos criadores que confere à cena uma dinâmica desta natureza e que

¹⁷ GOLDBERG, RoseLee, *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*, trad. Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2012, p. 304.

impôs desde sempre nos seus trabalhos uma procura renovada de discursos é o coreógrafo e encenador Rui Horta.

Uma das grandes preocupações de Rui Horta centra-se na especificidade do espaço cénico. O lugar da cena – o palco, como nos ensina a nossa memória performativa – é caracterizado em Horta por um espaço de e em tensão e que está sempre inerente a uma interrogação urgente a todos os seus carateres: “A minha primeira aproximação a um trabalho é, frequentemente, uma aproximação espacial. Acho que o espaço é importante e pergunto-me a mim mesmo por que é ele tão importante. Nós chegamos a um espaço, estamos nele, saímos dele, e o espaço continua. O espaço é sempre, portanto, um contexto muito rico de criação. (...) Quando saímos do teatro, termina o momento da experiência teatral – tudo para e entramos noutra espaço, noutra lugar. O teatro é uma poderosa heterotopia: é um espaço em que podemos fazer um parêntesis. É esse o lado importante e ritual da arte. Sentimo-nos tocados quando saímos de um espetáculo, quando lemos um livro, em suma, quando temos uma experiência artística. A arte introduz descontinuidade na nossa vida, agita, tem este lado transformador.”¹⁸. Espetáculos como *Pixel* (2001), *Setup* (2006), *Scope* (2008) e *Cabul* (2015) de Rui Horta, acentuam uma linhagem que visa o espaço cénico fora da convenção e que, por isso, renuncia à lógica do palco à italiana e da quarta parede. A disposição do público numa visão longitudinal em túnel (*Pixel*) ou em duas frentes, quer elas sejam frente a frente (*Setup*) – que nos lembra a escrita para teatro contemporâneo de que é exemplo Tim Crouch¹⁹ –, quer elas sejam a noventa graus separadas por uma cortina (*Scope*), ou até imerso no dispositivo cénico (*Cabul*), são experiências em que Horta investiu, no sentido de responder a esta necessidade de reavaliação do espaço performativo. Mais ainda, os três primeiros espetáculos referidos sublinham uma componente tecnológica que habita dramaturgicamente com cada objeto em particular. Não obstante, a riqueza do trabalho de Horta é-nos creditado quando o criador, depois de nos garantir uma interessante pesquisa performativa fora da cena convencional, insere-se no contexto que aparentemente destruiu e nos mostra que a sua matéria concetual é passível de comunicar com a convenção e com o (seu)

¹⁸ RODRIGUES, Jorge, «À conversa com Rui Horta» in *The Rake's Progress*, Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos, 2016.

¹⁹ Ver CROUCH, Tim, *O Autor*, trad. Francisco Frazão, Lisboa: Cotovia, 2010.

público segundo uma dialética que requer, mais uma vez, uma tensão. Esta tensão, que Horta insiste em propor, é liderada pela interrogação a todos os sistemas de dentro desse próprio sistema, de que são exemplo dois dos seus espetáculos mais recentes: *A Hierarquia das Nuvens* (2014) e *The Rake's Progress* (2015).

O rigor estimado por um espetáculo multifacetado em si, ou polissémico, que lhe cinge consideráveis possibilidades, passa por uma revisitação à ideia de obra de arte total que Richard Wagner defendeu, entendida pela junção da dança, da música e da poesia: “Só a arte que corresponde a esta capacidade total do homem é, portanto, livre, o que não acontece com uma modalidade artística, assente apenas em uma capacidade humana isolada. Dança, música e poesia são, cada uma delas isoladamente, limitadas; ao tocar os respetivos limites cada uma delas sente-se não-livre, tanto quanto não for capaz de, chegada a essa fronteira, num gesto de amor e de reconhecimento incondicional, estender a mão a uma outra modalidade artística, capaz de lhe corresponder. Mas, logo que se agarra essa mão, começam a dissipar-se os limites; o abraço total, a completa absorção nas irmãs (...) Por via desta leal penetração recíproca das diferentes artes, que é ao mesmo tempo um processo de gestação a partir de cada uma delas e de complementação de cada uma pelas outras (...), nasce, a obra de arte una”²⁰.

O momento em que se assiste às diferentes linguagens a coexistirem, na senda de Wagner, é, na tradução para um espetáculo plural contemporâneo, a observação de uma interação mútua entre todos os elementos cénicos. A luz deve ser um motivador cénico que perscruta, invade, concretiza e distorce a ação vigente, adquirindo uma espessura particular, tal como se de mais um corpo (ou músculo) se tratasse. O desenho dos movimentos ou da voz dos intérpretes deve interagir com o desenho de luz, de modo a criarem diferentes intensidades e dinâmicas, alicerçadas numa cadência imposta na cena que ora os aproxima ora os distancia. Para isto, é absolutamente necessário entendermos a noção do corpo em fuga neste trabalho: um corpo intermitente, que está e não está, que desfoca, aponta e contextualiza, que se solidifica ao mesmo tempo que se dilui na cena plástica. Aqui o corpo é afirmado, tanto através

²⁰ WAGNER, Richard, *A Obra de Arte do Futuro*, trad. José M. Justo, Lisboa: Antígona, 2003, pp. 55, 63.

da via mais célere e óbvia – os membros dos intérpretes em relação com um espaço – como das componentes de sonoplastia, luminotecnia e vídeo.

O vídeo é composto como a representação mais imediata da inserção das novas tecnologias neste tipo de objetos artísticos, os polissémicos. Já Peter Sloterdijk insistiu na definição de um ano de viragem em *Regras para o Parque Humano*²¹, o ano zero, em que as ideias humanistas impulsionadas pelos gregos e fixadas pelos romanos (e depois renomeadas e versadas pelos intelectuais de índole europeia), se determinaram finitas em si próprias, sem qualquer margem de continuidade. O novo milénio vem, assim, atear um fôlego renovado ao progresso das civilizações, a par das novas tecnologias que com ele eclode – é como se falássemos de um ano zero onde tudo recomeça, mas com a consciência adquirida da dialética construída até então.

Os objetos que primam por uma conceção polissémica reclamam esta visão de comunicação alargada, onde os pontos estão sempre em contacto com diferentes impulsos e raciocínios, fazendo-nos oscilar constantemente entre o público e o privado, o abstrato e o concreto. Os seus elementos são noções várias que se entrecruzam até criar a sensação requerida, tal como um rizoma, como nos lembra Gilles Deleuze: “Façamos o resumo das características principais de um rizoma: à diferença das árvores ou das suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com um outro ponto qualquer e cada uma das suas características não aponta necessariamente para características da mesma natureza, põe em jogo regimes de signos muito diferentes e até estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Um nem ao múltiplo. Só o Um é que se torna dois, nem a que o Um se junte ($n + 1$). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas tem sempre um meio, pelo qual cresce e transborda. Constitui multiplicidades lineares de n dimensões, sem sujeito nem objeto, apresentáveis sobre um plano de consistência, e de que o Um é sempre subtraído ($n-1$). Uma tal multiplicidade não varia as dimensões sem se metamorfosear e mudar de natureza em si própria. Ao oposto de uma estrutura que se define por um conjunto de pontos e de posições, de relações binárias entre esses pontos e de relações biunívocas entre essas posições, o rizoma é feito por linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou

²¹ SLOTERDIJK, Peter, *Regras para o Parque Humano*, trad. Manuel Resende, Coimbra: Angelus Novus, 2007.

de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual a multiplicidade, ao segui-la, se metamorfoseia ao mudar de natureza. (...) Ao oposto da árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como a árvore-imagem, nem reprodução interna como a estrutura-árvore. O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta, ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, injeção. Ao oposto do grafismo, do desenho ou da fotografia, ao oposto dos decalques, o rizoma relaciona-se com um mapa que tem de ser produzido, construído, sempre demonstrável, conectável, invertível, modificável, com entradas e saídas múltiplas, com as suas linhas de fuga.”²².

A construção de um espetáculo polissémico reivindica per si uma estruturação assente nas premissas do teatro pós-dramático, que Hans Thies Lehmann fixou. O campo ideológico deste tipo de teatro propõe um afastamento do drama, em virtude de uma representação que comunica através de códigos outros como o tempo e o espaço, a voz e o corpo do intérprete, referentes ao momento preciso pertencente ao espetáculo que está a acontecer. Neste contexto, a natureza de um ato performativo aproxima-se da experiência de uma sensação imposta pela cena, ou de uma sequência de sensações construídas, que reverbera num determinado público em específico, o daquela apresentação, e que estima, mais do que a narração de uma ficção, o desenvolvimento conceptual das temáticas: “(...) pode entender-se o teatro pós-dramático como um ensaio de conceptualização da arte no sentido em que oferece, não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) intencionalmente direta: *concept theatre*. A imediatez de uma experiência conjunta entre artistas e público está no fulcro da performance arte.”²³. Não obstante, ao privilegiar a conceptualização do objeto, em paralelo com a automatização de sensações concretas para um público, este tipo de teatro não pretende desprezar o drama. Ao invés, o pós-dramático transforma o drama porque lhe propõe uma interrupção, explorando a sua própria mutabilidade de ação, na passagem que exerce da imitação para a narração do drama; isto é, da mimese para a diegese. Esta metamorfose,

²² DELEUZE, Gilles, *Rizoma*, trad. Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, pp. 51 e 52.

²³ LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro Pós-Dramático*, trad. Manuela Gomes e Sara Seruya, Lisboa: Orfeu Negro, 2017, p.199.

caracterizada em Peter Szondi²⁴ por epicização do drama, permite elaborar uma superação do modelo dramático que reconhece o drama mas num distanciamento afirmado. Enquanto que, no dramático, a peça parte de uma ficção para se dirigir ao real, o pós-dramático assenta na realidade do acontecimento, convoca a circunstância em que está a ser apresentado, para depois se servir da narrativa, da ficção, do drama, e a comentar, na consciência de que se está a assistir a um objeto artístico/peça de teatro.

Este tipo de processos requer uma interpretação dos atores ligeiramente diferente da convencional. Neste novo modelo, o esforço do ator em cumprir um papel tem a ver com uma personagem intermédia criada entre as dimensões do ficcional e do real, podendo oscilar entre as duas durante um mesmo espetáculo, acentuando diferentes rigores e nuances ora a uma ora a outra: “o intérprete do teatro pós-dramático muitas vezes já não é representante de um papel (ator), mas sim um performer que oferece à contemplação a sua presença em palco. (...) Kirby refere um ator que manqueja como Édipo. No entanto, ele não representa esse passo claudicante, traz, sim, uma vara enfiada nas calças que o compele a isso; não mimetiza, pois, o manquejar, limita-se a executar um ato.”²⁵ Neste sentido, Lehmann descreve os modos de interpretação, diferenciando a personagem do ator que a interpreta: o momento em que o ator reproduz uma personagem aliada a uma ficção (*complex acting*) é paralela à forma do intérprete se autonegar como uma personagem em si, partindo da sua própria circunstância real (*liveness*): “(...) Performers do grupo do Living Theatre passeiam-se entre o público e declaram, com envolvimento: <<não tenho autorização para viajar sem passaporte>>, ou <<não tenho autorização para me despir>>. São afirmações justas, não *ficções*, mas entrou em jogo um simples representar. Só quando se lhe acrescenta a ficção se pode falar de *complex acting*, de representação no pleno sentido do termo, na sua aceção comum. Esta última é aplicada ao intérprete (ator), ao passo que o performer, tanto como para o teatro pós-dramático, é a *liveness*, ou seja, a

²⁴ Ver SZONDI, Peter, *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*, trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

²⁵ LEHMANN, Hans Thies, *Teatro Pós-Dramático*, trad. Manuela Gomes e Sara Seruya, Lisboa: Orfeu Negro, 2017, p. 200.

provocatória presença da pessoa em lugar da encarnação de uma personagem, que ocupa lugar de destaque.²⁶”

O estudo de caso de *Casa de Partida* privilegia o relacionamento entre o dramático e o pós-dramático, permitindo que os dois se defendam, ao mesmo tempo que se motivam um ao outro. “O teatro existe sem o drama. A questão que se põe na nova evolução do teatro é a de saber de que modo a ideia de teatro enquanto representação de um universo ficcional, de um universo cujo fecho era assegurado pelo drama e pela respetiva estética teatral, foi interrompida, senão mesmo abandonada – e quais as consequências.²⁷”.

A escolha de uma peça exclusivamente dramática, que lida com uma ficção coerente e linear, a *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen, permite o desafio de trabalhar a narrativa segundo uma dramaturgia deítica, que atualiza o drama para o momento específico em que o mesmo se representa, e para um aglomerado de pessoas em particular, tal qual um happening, e o comenta. Em *Casa de Partida*, está-se perante um drama que se trai a si próprio, no ímpeto de se desdobrar em várias linguagens que ateiam novas interpretações. Uma dramaturgia renovada que se alimenta de formas que produzem conteúdos diversos e divergentes.

²⁶ LEHMANN, Hans Thies, *Teatro Pós-Dramático*, trad. Manuela Gomes e Sara Seruya, Lisboa: Orfeu Negro, 2017, p. 200.

²⁷ Idem, p. 43.

2.

CASA DE BONECAS: DISCURSOS E DRAMATURGIAS

APRESENTAÇÃO: OS HELMER

A primeira parte do primeiro ato é de caráter informativo. O casal Nora e Torvald são os dois pilares da família Helmer, os primeiros a aparecer em cena, o que nos permite ter a percepção do contexto patriarcal no qual a ação se irá desenrolar: uma relação matrimonial de posse entre o marido e a sua esposa. Torvald é um bancário, responsável por obter a riqueza que sustenta a família, e Nora uma dona de casa burguesa que deve garantir o bom funcionamento do lar, na vigilância da casa, no cuidado dos filhos, na articulação com as criadas e na execução de outras pequenas tarefas como bordados.

O intervalo dramático que delimito como primeira cena (da página 103 à 110) desenvolve um diálogo conjugal sobre as economias da casa, anunciando-nos tanto a promoção de Torvald no banco (“NORA: Ah, Torvald. Este ano podemos gastar um pouco mais. É o primeiro Natal em que não precisamos de poupar. (...) Agora que vais ter um ótimo salário e vais ganhar muito, muito dinheiro. / HELMER: Depois do Ano Novo.”²⁸) como os excessivos gastos de Nora (“HELMER: (...) Fazes tudo para arranjar dinheiro mas, assim que consegues, parece que o dinheiro se evapora nas tuas mãos. Nunca sabes o que fazes com ele.”²⁹). Notoriamente, quando Nora averigua a posição de Torvald acerca de empréstimos e dívidas, este reprova os atos com prontidão, acusando-os de uma influência corrosiva ao lar (“HELMER: Nora, francamente, Nora, tu sabes o que eu penso a respeito disso. Nenhuma dívida! Nunca pedir emprestado! Num lar construído sobre dívidas, empréstimos, respira-se um ar de prisão, não existe tranquilidade, alegria.”³⁰).

É o retrato de um casal próspero e feliz, eticamente correto, que nos é apresentado; todavia, esta felicidade é perversa e assume-se paradoxal, na medida em que o amor exacerbado – quase obsessão – exposto por este casal confunde-se com o

²⁸ Ver Anexos: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, p. 104.

²⁹ Idem, p. 107.

³⁰ Ibidem, p. 105.

desejo de posse. No discurso de Torvald, a intimidade com Nora é recorrentemente auxiliada pelos pronomes possessivos “minha” ou “meu” que se estendem ao longo da peça: “minha cotovia” / “meu esquilo saltitante” / “meu esquilinho” / “minha menina perdulária” / “minha pequenina Nora” / “minha menina” / “minha doce cotovia” / “minha gulosa”³¹. Mais ainda, a utilização de diminutivos como “o meu passarinho”³² bem como expressões “Tinhas de ser mulher.”²⁸, por parte do marido, denota já uma aceção inferior da condição feminina relativamente à masculina; além disto, é presente na gramática de Torvald a recorrência à metáfora da ave cantadeira presa numa gaiola que, por analogia, diz respeito a Nora que se aperceberá que está presa naquela casa como se se tratasse de uma marioneta: a título de conclusão, a casa Helmer é uma casa de bonecas.

KRISTINA

A tensão da peça é estabelecida pela relação entre o interior e o exterior da casa de Nora. Todos os intervenientes vindos de fora apresentam-se como elementos mais ou menos desestabilizadores do lar venturoso que nos foi exposto. À medida que o drama avança, esta tensão tornar-se-á mais evidente rumo a uma ebulição crescente, como veremos. Kristina, o primeiro destes intervenientes exteriores, regressada à cidade em busca de melhores condições de vida após dez anos passados no campo, revê em Nora o auxílio necessário para encontrar um emprego. O primeiro diálogo entre as duas é uma conversa de amigas de longa data, antigas colegas de escola, e por isso a evocação de um reconhecimento mútuo de alguém que não se vê há largo tempo. Ainda assim, o estilo desenvolvidor desta cena faz-nos notar uma certa mordacidade, consciente e descomprometida, na interlocução das duas: se, por um lado, Kristina é a mulher que abandonou o verdadeiro amor em virtude de uma estabilidade no campo que lhe permitiu cuidar da mãe – entretanto falecida – e dos dois irmãos pequenos – entretanto já crescidos – , oferecida por um marido rico – já finado – , e que anseia a felicidade de um lar equivalente à dos Helmer; por outro, Nora é a dona de casa bem-aventurada que, veremos, ansiará por uma libertação dos dogmas patriarcais aos quais

³¹ Ver Anexos: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, pp. 104-108.

³² Idem, p. 105.

está confinada. Assim, é como se as duas personificassem os desejos mais profundos uma da outra, como se cada uma ansiasse uma emancipação que transformasse Kristina em Nora e Nora em Kristina.

O diálogo vai procurando uma tensão ainda muito ténue que permite desvelar as razões de Kristina de abandonar o amor e a cidade, em prol de um matrimónio abastado. Mas na densidade do discurso gradualmente criada, é revelado um segredo maior e mais importante, o de Nora. Este é um segredo que prepara o conflito da peça, descrito mais à frente, e que é estruturado num encadeamento progressivo que parece dilatar a pressão, ao mesmo tempo que vai aprofundando o carácter destas duas mulheres. Nora, à força de contar as novidades, deslinda a conjuntura abonada da sua família com a promoção do marido a diretor do banco, divulgando a promoção de Torvald a Kristina, que vê nesta situação a circunstância perfeita de obter um emprego. Na perspetiva de Kristina, Nora é uma privilegiada que só se ocupa de pequenas tarefas e nunca sentiu o sofrimento do trabalho; ora, esta provocação motiva Nora a contar a viagem que o casal fez, aconselhada pelo médico para Torvald se curar, e alega que foi ela a pagar com o dinheiro que o falecido pai lhe ofereceu. À medida que a cena se intensifica, vemos Nora a orgulhar-se na exibição do seu segredo e a acabar por contar à amiga do empréstimo que fez sem o conhecimento do marido, reprovado por esta última: (“SRA. LINDE: (...) Ganhaste a lotaria? / NORA (*com desprezo:*) A lotaria? (*Desdenhando:*) Que mérito teria isso? / SRA. LINDE: Mas onde é que conseguiste? / NORA (*cantarolando e sorrindo enigmaticamente*): Hum... tralalalala... / SRA. LINDE: Porque pedir um empréstimo tu não podias. / NORA: Não? Porque não? / SRA. LINDE: Não. Porque uma mulher casada não pode pedir um empréstimo sem o consentimento do marido.”³³). É desta forma que percebemos o estado desafiador que as duas encerram nesta conversa, como se cada uma pudesse orgulhar-se mais do que a outra – Kristina pelo sofrimento de uma vida de trabalho e Nora pelo mérito de conseguir um empréstimo sozinha. Para além do dinheiro emprestado, Nora ainda reforça o seu penar pela maneira ágil e célere que achou para pagar o empréstimo como poupanças nos gastos pessoais e execução de biscates: “NORA: (...) Cada vez que o Torvald me dava dinheiro para vestidos novos, por exemplo, eu nunca gastava mais do que a metade,

³³ Ver Anexos: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, p. 119.

comprava sempre os mais simples e os modelos mais baratos. (...) No Inverno passado, por sorte apareceu-me um trabalho, uns documentos para copiar. Eu trancava-me em casa e escrevia todas as noites, até altas horas.”³⁴.

KROGSTAD

O diálogo entre Nora e Kristina é interrompido pela entrada de uma terceira personagem, Krogstad, que vem acentuar uma tensão mais severa ao estado da peça. Ele é colega de banco de Torvald, seu futuro subalterno, e dirige-se à casa dos Helmer para tratar de negócios, não sabemos quais, com o seu próximo diretor. É uma aparição muito ligeira, mas o seu interesse desenha a instabilidade que a sua presença reverbera em Kristina e Nora. De facto, observamos que estas duas personagens, quase desconhecidas por não se verem há dez anos, detêm algo de cariz subterrâneo e inconclusivo com este homem obscuro: “*A Sra. Linde assusta-se e vira-se para a janela.* / NORA (*avança um passo em direção a ele, tensa e a meia-voz*): O senhor? O que quer o senhor?”³⁵. Assim, esta passagem permite que vejamos em Krogstad um elemento desafiador para as diferentes circunstâncias de Nora e Kristine. A condição que uma personagem como Krogstad vem trazer, a de um vilão inveterado que parece ter uma associação pejorativa a tudo o que o envolve, é apurada pelas palavras de Dr. Rank, próximo interveniente a entrar na sala, que o caracteriza como um homem sem escrúpulos.

CONFLITO

Krogstad é o interveniente que inaugura o conflito e instaura o drama familiar a que assistimos. A partir do momento em que esta personagem assoma em cena, a peça inclina-se numa aceleração que desmistifica o lar dos Helmer e revigora as personalidades de cada uma das outras *personas*.

Torvald, enquanto próximo diretor do banco, despediu Krogstad por este ser conhecido como um homem de má índole, falsificador de assinaturas e impulsor

³⁴ Ver Anexos: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, p. 121.

³⁵ Idem, p. 123.

de toda a espécie de esquemas sociais. Na receção da carta de demissão, Krogstad dirigiu-se à casa de Torvald para apelar à sua readmissão ao cargo, mas em vão. É na impossibilidade de ver continuada a sua carreira no banco que Krogstad atua ferozmente e usa Nora como isco de uma austera chantagem: foi com ele que Nora contraiu o empréstimo que lhe permitiu pagar a viagem de Trovald que, na melhor das hipóteses, estaria solvida logo a seguir à passagem do ano; o que a dona de casa não esperava é que Krogstad descobrisse a falsificação da assinatura do seu fiador redigida por ela própria – a assinatura do próprio pai já falecido –, e usasse esse conhecimento para seu próprio proveito. Assim, Krogstad instiga Nora a interceder por ele ante Torvald, na condição de que se ela conseguisse o efeito desejado, ele devolver-lhe-ia a promissória do empréstimo; caso contrário, expunha tudo por carta a Torvald.

Nora é a fação injustiçada da chantagem de Krogstad, pois o seu estado na obra verifica a impossibilidade de qualquer ação dentro de um esquema invisível que ela ajudou a construir. No momento seguinte a demitir Krogstad, Torvald contratou Kristina para o mesmo lugar, a pedido da sua esposa. Ora, quando esta última se dirige ao marido com a intenção sondar a readmissão, ele explica-lhe que, por um lado, o lugar de Krogstad foi preenchido por Kristina e, por outro, que é impossível confiar num escroque com um passado fraudulento: “NORA: (...) Torvald, foi mesmo muito grave o que o Krogstad fez? / HELMER: Falsificou assinaturas. Tu compreendes o que isso significa? (...) Imagina, Nora, depois disso um homem, consciente do seu erro, tem de mentir, de fingir e de dissimular com toda a gente. Tem de usar uma máscara até mesmo em casa, para a mulher e os filhos. Os filhos!... isso é o mais terrível, Nora.”³⁶. A descrição que Torvald faz do advogado adequa-se na totalidade ao perfil da sua esposa, o que a faz identificar-se com o percurso do vilão. Na verdade, a fação de Nora como adversária de Krogstad é uma falsa fação – observamos com efetividade esta premissa no diálogo entre os dois no segundo ato, quando entendemos que as questões que ela atravessa são as mesmas que ele já equacionou: “KROGSTAD: ...se está a pensar nalguma solução desesperada... / NORA: Estou, sim... / KROGSTAD: Se está a pensar abandonar a casa e a família... / NORA: Eu penso nisso... / KROGSTAD: Ou se está a pensar nalguma coisa ainda pior... / NORA: Como é que o Sr. sabe? / KROGSTAD: Desista dessa ideia. / NORA:

³⁶ Ver Anexos: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, pp. 144 e 145.

Como pode saber que eu...? / KROGSTAD: No começo, todos nós pensamos em fazer isso. Eu também pensava. Mas não tive coragem. / NORA (*com uma voz sem expressão*): Eu também não.”³⁷. Mais ainda, quando Nora insiste na readmissão de Krogstad no segundo ato, Torvald volta a adotar uma posição de superioridade relativamente à mulher, como o fez anteriormente: “HELMER: É justamente por seres tu quem pede que eu não posso ficar com ele no Aktiebanken. Já sabem, lá no banco, que eu vou demitir o Krogstad. Se aparecem rumores de que o novo diretor do banco mudou de ideias influenciado pela mulher... / NORA: O que é que tem? / HELMER: (...) Daí por diante vão pensar que eu sou influenciado pela opinião de qualquer um.”³⁸.

Tal como Nora falsificou a assinatura do pai por diversas condicionantes que a manietaram (a saber, a doença quase incurável de Torvald da qual este não podia ter conhecimento, o pai que definhava, a escassez de tempo, e o facto de Krogstad ser o único advogado que ela conhecia para lhe efetuar o empréstimo), também o vilão se moveu em circunstâncias que o levaram a reagir com métodos ilegais e a inserir-se num circuito obscuro. Não obstante, ele vê no seu cargo no banco a oportunidade de reivindicar dignidade à sua posição e libertar-se do jogo sujo: “KROGSTAD: (...) Quero reabilitar-me, Sra. Helmer. Quero começar de novo, subir na vida... e o seu marido tem de me ajudar. Já faz um ano e meio que não cometo nenhum erro, nada a que possa chamar uma desonestidade. Este tempo todo lutei sozinho, nas condições mais difíceis. Estava contente por subir de novo, passo a passo, trabalhando. E foi quando ele me demitiu.”³⁹. No fundo, aquilo que Krogstad almeja na luta pelo lugar no banco, na execução da chantagem e, mais à frente, na reconquista de um amor inconversível, é a revitalização da sua própria integridade.

A tensão nas cenas e entre elas, a partir deste momento e até ao final, sucede de forma galopante e atuará sobretudo numa relação entre personagens e personagens, e entre personagens e espetadores: ou seja, para além do drama quotidiano que se está a desenrolar, o drama instala-se e intensifica-se para o público e com a determinação de ser o único a ter conhecimento de todas as características dos elementos da peça, bem como os seus segredos e das suas órbitas paralelas, detetando as peculiaridades

³⁷ Ver Anexos: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, pp. 170 e 171.

³⁸ Idem, p. 156.

³⁹ Ibidem, pp. 171 e 172.

e modos de apresentação em sociedade, ao passo que as personagens estão imbuídas num esquema de patranhas e sortilégios, focadas ou naquilo que querem ou no problema que tentam solucionar.

INFÂNCIA E VELHICE

Paralelamente ao circuito narrativo da peça, é-nos oferecido uma dicotomia que celebra a vida e a morte, a infância e a velhice, preconizada nas personagens do doutor Rank e dos filhos de Nora. Rank é um doutor de uma idade avançada, o mais velho de todos, e amigo muito próximo da família Helmer. Esta é a personagem que subscreve o enigma poético mais sólido de *Casa de Bonecas*, e não é por acaso que Ibsen decidiu que se conhecesse este interveniente na cena anterior à chegada das crianças; de facto, Rank é um homem doente, prestes a finar-se, e que começa a despojar-se da vida no momento que aparece. Por oposição, estão os filhos de Nora, que entrarão na cena imediatamente a seguir a Rank, e que são dotados de uma meninice irrevogável, prontas a cumprir uma missão vital, na continuação de um ciclo que Rank está prestes a abandonar. Rank está para a finitude assim como as crianças estão para a infinidade: “*A ama entra na sala com as crianças. / (...) NORA: Como estão frescos e alegres! Que bochechinhos vermelhos vocês têm. Como maçãs ou rosas. (As crianças falam todas ao mesmo tempo.)*”⁴⁰.

CRIANÇAS

A cena de Nora com as crianças é o único momento em que assistimos à mãe a brincar com os seus filhos. É por isso estritamente necessário que Nora se confunda com os rebentos durante as brincadeiras, como se de mais uma criança se tratasse. Esta semelhança sugere uma comparação fulcral para o entendimento de Nora e o percurso que a mesma inscreve na dramaturgia da peça: em bom rigor, Nora revê nos filhos os seus bonecos da infância (“Minha querida bonequinha!”⁴⁰), tal como Torvald revê em Nora a sua boneca pessoal, percecioneado pela mesma no final (“NORA: [...] Mas o

⁴⁰ Ver Anexos: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, p. 130.

nosso... lar nunca foi mais do que um quarto de brinquedos. Aqui fui a tua boneca, assim como era a criança boneca na casa do meu pai.”⁴¹). Assim, a peça atua como uma matrioska, na medida em que se as crianças são os bonecos de Nora e Nora é a boneca de Torvald, isso faz dele um boneco da sociedade, por analogia. Ao mesmo tempo, a homeose de Nora com as crianças é a ligação com a inocência e o início, onde todos os caminhos estão por ser trilhados.

ÁRVORE DE NATAL

A árvore de Natal materializa um signo marcante na dimensão simbólica da peça. O contexto promotor de um lar faustoso e privilegiado que nos é apresentado logo no início da peça é acentuado pela baliza temporal em que a mesma acontece – a época natalícia –, que convoca uma ambiência de festividade familiar risonha, num ambiente de comunhão e partilha. Mais ainda, a ocasião que sucede ao Natal é o Ano Novo, altura em que se celebra a mudança e se inaugura uma vida nova.

Notoriamente, as vastas perspectivas que o casal Nora e Torvald têm acerca do ano vindouro serão traídas logo de seguida com a instauração do conflito da peça, que vem corroer este lar. Assistimos, assim, à prática do Natal como um veículo que permite igualmente adensar o drama quando o conflito desenvolvidor da narrativa começa a afetar os Helmer, na dissolução da sua própria ideia de família: é criada uma relação intencional entre uma família desestruturada num lar aparentemente harmonioso mas prestes a desmoronar, através de códigos dramáticos que o autor vem propor: no início da peça, Nora faz-se acompanhar de uma árvore de Natal ainda por enfeitar (“NORA: Esconde bem a árvore, Helene. As crianças só devem vê-la à noite, quando estiver enfeitada.”⁴²), no final do primeiro ato, aquando do conflito instalado, a mesma prepara a árvore gerindo um clima de tensão (“NORA [começa a decorar a árvore de Natal]: Aqui ponho uma vela. E aqui algumas flores. Que homem repugnante!... Disparate, disparate, disparate. Não há nada de errado. A árvore vai ficar linda.”⁴³), e, já no segundo ato, assistimos à árvore completamente desmanchada.

⁴¹ Ver Anexos: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, p. 208.

⁴² Idem, p. 103.

⁴³ Ibidem, p. 141.

Não é por acaso que, depois de ser vítima de chantagem por parte de Krogstad, Nora pede que Ihe tragam a árvore e começa a enfeitá-la. Este facto acontece porque Nora revê na árvore a materialização dos valores morais e da família que o seu lar credita. Biologicamente, a árvore é constituída por uma raiz, caule, tronco, ramos, flores e frutos, representada como genealogia do ser, ao mesmo tempo que esquematiza a ideia segundo a qual há um elemento (um valor, se quisermos) fundador de uma hierarquia e que celebra os modos como as ramificações exteriores se irão comportar. Assim, ao observar-se a árvore destruída estamos a visionar a falência dos valores daquela árvore que, por analogia, é o que acontece ao lar onde ela habita. Por isso, para Nora, cuidar da árvore é cuidar dos valores morais e, por extensão, é cuidar de si própria. Em bom rigor, Nora é a árvore de Natal privada dos Helmer. É necessário que se consiga perceber o percurso desta árvore como o percurso de Nora durante a primeira parte da peça: no primeiro ato, temos a árvore arranjada e, à medida que o drama se adensa, já no segundo ato, a árvore aparece desmazelada. O próprio autor tratou de nos descortinar essa analogia na didascália primeira do segundo ato: *“A mesma sala, depois da festa de Natal. A árvore num canto ao lado do piano, desfeita, as velas queimadas, casaco e capa de Nora jogados sobre o sofá. Nora sozinha na sala caminha, inquieta.”*⁴⁴

Se a quebra da árvore acompanha a falência dos valores e da moral da família, quer dizer que a crença de Nora nos dogmas que definem o seu lar começa igualmente a definhar. A partir do segundo ato, Nora começa a questionar o contexto em que vive, rumo à total descrença da sua fé. O prodígio por que tanto esperava, referido na última conversa do casal, é signo de um hábito de crença em milagres que, apesar de todas as vicissitudes, dá esperança ao lar dos Helmer e lhes define o prisma pelo qual se orientam quotidianamente. Ora, ao deixar de acreditar em milagres, em prodígios, Nora deixa de dar crédito a si própria enquanto Nora Helmer e, pois, enquanto mulher na posse daquele lar e daqueles preceitos. Por consequência, desvaloriza a relação matrimonial que mantém com Torvald e desconsidera o próprio Torvald. A peça finaliza por isso com a perda racional da fé de Nora em confronto com uma crença ilusória de Torvald: *“HELMER: Nora, nunca serei mais do que um estranho para ti? / NORA (pegando na mala): Ah, Torvald, só se um prodígio acontecesse... / HELMER: Que prodígio? / NORA:*

⁴⁴ Ver Anexos: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, p. 147.

Se tu e eu nos transformássemos tanto que... ah, Torvald, eu já não acredito em prodígios. / HELMER: Mas eu quero acreditar. Diz-me, se nos transformássemos tanto que... o quê? / NORA: Tanto que a nossa vida, juntos, pudesse ser... um verdadeiro casamento. Adeus. / *Sai pelo hall.* / HELMER: ... (*Uma esperança aparece nele.*) Um prodígio? (*Escuta-se a porta principal a fechar.*)⁴⁵”.

NÁUFRAGOS

Por oposição a Nora, que se emancipa e bate a porta de casa num hino à liberdade, assiste-se a Kristina e à sua união amorosa com Krogstad. As duas personagens – Nora e Kristina – inscrevem ações emancipatórias e resolvem-nas ao encontro daquilo que ambicionam, mas a primeira pretende ter independência a partir do confronto com o desconhecido, e a segunda uma independência a partir de um laço criado com alguém (neste caso, Krogstad). Ibsen parece ter reservado uma cena romântica para Kristina e Krogstad, onde os dois, após dez anos sem se verem, têm uma conversa decisória na trama, no rejuvenescimento de um amor antigo, periodicamente reprimido, mas sempre latente.

Na cena, assiste-se a dois egos feridos que se revigoram mutuamente. Kristina anseia por alguém ao seu lado por quem possa trabalhar e oferecer a vida, e Krogstad precisa que lhe fortaleçam a autoestima e o amem (“SRA. LINDE: Trabalhar só para nós próprios não tem nenhuma alegria. Krogstad, deixe-me ter por quê e por quem trabalhar. / KROGSTAD: Quer mesmo fazer isso? Conhece bem o meu passado? (...) E sabe o que dizem de mim, qual é a minha reputação aqui? (...) Kristina! Pensou bem no que está a dizer? Pois... estou a ver nos seus olhos que sim... Então, tem mesmo coragem? / SRA. LINDE: Eu preciso de ser mãe. E os seus filhos precisam de uma mãe. Nós os dois precisamos um do outro. Krogstad, eu tenho confiança no seu caráter. Juntos podemos enfrentar tudo.”⁴⁶). Mais do que se auxiliarem, a peça faz saber que este amor antigo entre os dois foi manietado pelas circunstâncias (a saber, Kristina tinha uma mãe doente e dois irmãos para criar, ao passo que Krogstad não tinha meio de garantir um sustento familiar, o que obrigou a primeira a casar-se com um homem com

⁴⁵ Ver Anexos: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, p. 216.

⁴⁶ Idem, pp. 186 e 187.

posses), causando uma discórdia até ao momento em que se assiste, ao da cena. Ora, esta desavença é solucionada então pela manifestação do amor que os dois (ainda) nutrem um pelo outro. Soberbamente, vê-se o cruel vilão da peça a diluir-se num Krogstad carinhoso, sensato e condescendente com a situação dos Helmer.

Quando Kristina e Krogstad se unem, ele esquece a chantagem e devolve a promissória, fazendo com que o conflito termine e os problemas dos Helmer cessem, aparentemente. Se este facto nos conduz a uma dimensão dramatúrgica onde governa o amor que abate todos os conflitos instaurados (entre Kristina e Krogstad, entre este e os Helmer, e entre Nora e Torvald), também é verdade que o estatuto de antagonista atribuído a Krogstad (representado pelos seus atos fraudulentos e sem escrúpulos) proveio de um desamor registado pela recusa anterior de Kristina, a demissão decretada por Torvald, e um eventual desprezo a Krogstad, por parte da sociedade do circuito que o envolve. Por contaminação, atendemos à analogia segundo a qual é por um desamor latente, seja ele qual for, que se instalam as discórdias mais ferozes, historicamente – as desavenças, as guerras, que imobilizam os indivíduos e restringem a sua liberdade de agir em comunidade, tal como Krogstad faz com Nora, mas numa escala mais reduzida, numa micro dimensão.

Um desamor efetivo está sempre conexo a um amor exacerbado, e vice-versa. De facto, ainda que se possa achar que a união amorosa entre Kristina e o seu vilão soluciona o sarilho total da peça, a verdade é que a carta de Krogstad – com vista a extinguir os segredos entre os Helmer, proporcionando-lhes um lar saudável – faz desembocar um caos ainda maior, revelando Torvald como o novo mau da fita. É neste encaço que se compreende a inevitável ligação do amor com a guerra, que andam a par e passo; isto é, uma situação de amor exasperado é sempre paralela a uma conjuntura que assiste a um desamor cáustico. Numa passagem do filme *Sinónimos* de Nadav Lapid, que nos apresenta um jovem israelita que recusa a sua identidade, Yoav, ele próprio, relata uma história a Emille, um francês que o recebe amistosamente, na exposição eficaz desta relação entre guerra e harmonia, amor e morte: “EMILE: Se soubesse que talvez nunca viesse a criar nada fundamental ou urgente, matava-me. / YOAV: O pai da minha mãe foi um terrorista que combateu os britânicos para libertar Israel. Com suor e sangue cultivaremos uma raça. Pura, generosa e cruel. Morrer, ou conquistar a montanha! / EMILE: Morrer, ou conquistar a montanha! / YOAV: Dois dos seus camaradas foram

condenados pelos britânicos a... Enforcamento? / EMILE: Sim, enforcamento. / YOAV: Na noite da execução, eles puseram uma granada entre o peito um do outro e apertaram com força, depois com mais força, e cada vez com mais força, cada vez com mais força... / EMILE: Para morrerem coração com coração. / YOAV: Fazias isso com a Caroline? / EMILE: Fazia isso contigo.⁴⁷”.

No filme, a dimensão amorosa diz respeito às paixões por ideias que criam querelas, que ao mesmo tempo têm a ver com uma conduta de ego, cego a opiniões contraditórias às que se defende. Ao aceitar a concórdia, Krogstad está a unir-se a Kristina porque ela lhe revitaliza o ego, ao gostar dele, ao confirmar-lhe valor; do mesmo modo que Torvald recusa Nora porque, ao salvar-lhe a vida e ao esconder-lhe segredos, sente que o seu ego espezinhado, no panorama da mulher, por o seu ato “heróico” (leia-se empréstimo e viagem a Itália), constituir um valor mais sólido do que o dele. Assim, Krogstad deixa de ser um náufrago e Torvald torna-se num, sem autoestima, e por isso destruído por completo. As guerras, os conflitos, só cabem aos náufragos. “SRA. LINDE: Krogstad, e se nós os dois, os náufragos, pudéssemos juntar as nossas forças?”⁴⁸.

⁴⁷ *Sinónimos*, realiz. Nadav Lapid, Films4you, 2019.

⁴⁸ Ver Anexos: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, p.186.

3.

CASA DE BONECAS: UMA ENCENAÇÃO

O exercício da encenação é um desempenho moroso de um artista que assina uma perspectiva sólida acerca de uma determinada temática. Ao encenador é atribuída a tentativa de solucionar, sob fórmulas poéticas e políticas, charadas que o objeto de estudo – um texto, se quisermos – compõe. Neste encaixe, é requerido ao encenador uma compreensão total daquilo que está a tratar e a averiguação de (quase) todas as suas possibilidades interpretativas e estilísticas. Se esse objeto em estudo for um texto dramático, como a nossa memória teatral nos acostumou, então estamos perante uma problemática encerrada por um autor, à qual o encenador tem de dar resposta, quer seja na subscrição das ideias expostas ou na reação às questões levantadas. Nestes casos, o processo de trabalho entende comumente dois modos de operar, a escrita cénica direta do texto e a escrita cénica a partir do texto, e deve optar por qual deles o representa melhor no desenvolvimento das suas temáticas, na especulação poética dos enigmas e na estilização imagética. As duas exigem uma compreensão exaustiva do material original de que parte, o texto, sendo os mecanismos de estrutura e a sua consequente comunicação dissemelhantes.

Quando o objetivo de um trabalho de encenação passa pela ilustração direta ou indireta de um texto de autor, a pesquisa evidencia os conceitos da peça, ao mesmo tempo que dissecas as fórmulas que constroem o argumento, na dissecação pormenorizada das personagens que nele participam, e reconhece as perspetivas do autor relacionadas com os temas em questão. Estas perspetivas podem ser ou não correspondentes com o real, nunca o sabemos, trata-se de uma interpretação pessoal das ideias do autor, e cabe ao orientador do processo, o encenador, decidir se a sua missão passa por confirmar as teses do autor em pesquisa ou desdobrá-las, na atribuição de um olhar variante ao material em estudo. Comumente, esta última atitude não incide arduamente no descortinar fiel da visão do autor, mas antes potencia as suas premissas, na procura de lhe ampliar o discurso. Assim, enquanto que no primeiro caso temos a defesa do autor a partir do veículo cénico de um encenador, no segundo caso temos a voz do encenador a partir de um veículo textual de autor. Mais ainda, um ou outro modo de construção não impede que o encenador discorde das

teses do autor ou as distorça, privilegiando algumas ideias em detrimento de outras, no cumprimento ou não desta ou daquela fala ou didascália.

O mesmo acontece quando a construção se baseia num trabalho que revê no texto original de autor um material poético que inaugura o processo e lhe motiva o argumento, providenciando as temáticas principais do objeto a ser montado, em estreita ligação com uma construção arrojada dos paradoxos das personagens. A partir destas temáticas, são criadas linhas discursivas outras que, por analogia, se relacionam com questões ora da equipa artística ora dos contextos correntes. Aqui, a voz do encenador assemelha-se à voz do artista enquanto performer, que trata a própria biografia como um material de estudo e a transmite através de um discurso adequado às problemáticas com que se ocupa e filtrado para os contextos em que se move ou é movido. Um trabalho desta natureza está assente num modo de construção que os anos setenta nos delegaram, aquando da apresentação de performances concebidas por artistas como Julia Heyward ou Laurie Anderson onde, como escreve Roselee Goldberg, “...a análise da linha subtil que separa a arte e a vida de um artista, tornou-se o conteúdo de um grande número de obras vagamente classificadas como “autobiográficas”. (...) As performances de Julia Heyward, tal como as de Anderson, continham bastante material extraído da sua infância, mas Anderson nasceu em Chicago, ao passo que Heyward, filha de um pastor presbiteriano, cresceu nos estados do Sul. Traços dessa formação subsistiam no seu estilo e no conteúdo das suas performances, assim como a sua atitude relativamente à própria performance.”⁴⁹. Deste modo, a biografia do artista contamina o objeto artístico e vice-versa. Aliás, esta atitude ocorre desde cedo, na escolha feita pelo encenador dos conceitos a trabalhar e do texto a encenar, com o propósito de debater questões que o impliquem diretamente em relação com a circunstância onde está inserido, e com um material poético com que se identifica.

Na apropriação de uma biografia do autor-performer que se ramifica para a consolidação de um objeto artístico tornou-se vulgar a adequação desta prática a um pensamento que contamine várias camadas interpretativas porque diz respeito não só ao artista que cria, mas também ao contexto em que ele vive, no período da História específico que atravessa; o discurso pessoal passa a ser também um discurso social e

⁴⁹ GOLDBERG, Roselee, 2007, *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*, trad. Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2012, pp.217 e 219.

histórico e, por isso, político. Quando este tipo de processos é desenvolvido numa criação teatral, e numa criação teatral que trabalhe a partir de um texto de autor, clássico ou não, é comum que o objeto corporize as obras em que se baseia sob formas outras que as mesmas não ditam imediatamente mas que, segundo uma relação biográfica e pessoal com o artista, o encenador, e uma ideia política vincada, comunicam com uma assertividade e profundidade de outra ordem para aquele público particular e por aquele ator-performer em exclusivo. Neste tipo de métodos, é comum a utilização de outros textos que não o original, muitas vezes escritos pelo próprio encenador, e a construção de uma estese que vise uma transdisciplinaridade da cena.

A encenação de um clássico como *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen (1828 – 1906) compreende uma exigência acrescida no ato de colocar em prática uma dramaturgia fundadora de problemáticas contemporâneas à época, mas que se dirige às gerações vindouras e, por isso, as torna intemporais. Ibsen, um dos autores que mais firmou a corrente do realismo no teatro, absorvendo os estilos de dramaturgos contemporâneos como Anton Tchekov (1860 – 1904) e August Strindberg (1849 – 1912), trabalhou o drama de casa segundo uma perspectiva social⁵⁰. O que importa a Ibsen é a exposição dos diferentes papéis sociais que um contexto social mobiliza e o consequente desenvolvimento do carácter das personagens mediante a sociedade que nos apresenta.

Não é por acaso que peças como *Casa de Bonecas* ou *Hedda Gabler* (1890), entre outras, aconteçam em salas dentro de casa. A exploração de um espaço íntimo propõe uma observação mais criteriosa da natureza das personagens, entre o estatuto social que defendem e aquilo que elas são de facto. Mais ainda, a temática em questão em qualquer uma das obras é sempre uma problemática social onde, qualquer que seja a personagem, se sente deslocada da engrenagem que a máquina social propõe, ou ameaçada de algo, e tenta garantir o seu papel da melhor forma que consegue.

No caso de *Casa de Bonecas*, Nora é a protagonista que se sente aprisionada à sua condição de mulher, na relação matrimonial de posse que mantém com Torvald, seu marido, dentro de uma sociedade patriarcal e machista. A trajetória de Nora é um percurso de amadurecimento e consciencialização do seu enclausuramento, vista no final como a heroína que se emancipa enquanto indivíduo e mulher, ao sair de casa.

⁵⁰ Ver MOLINARI, Cesare, 2010, *História do Teatro*, trad. Sandra Escobar, Lisboa: Edições 70.

Ainda que a peça tenha uma perspetiva incidente na emancipação da mulher, tema revolucionário à época e que se deve estender até à contemporaneidade, Ibsen parece preocupar-se em desdobrar este tema e amplia-o a outras camadas de interpretação. Por analogia, podemos assumir a gaiola-casa que aprisiona a ave cantadeira de Torvald, a “cotovia” Nora, àquela sociedade ostracista em que todos convivem para, no seguimento, estabelecer os binómios indivíduo *versus* dogmas instituídos, e ainda revolução *versus* tradição. Neste encaço, o ato de emancipar passa a ser também um rasgo de liberdade individual, que versa a independência do pensamento, das formas de operar contextos e dos diferentes modos de existência. Nora é a liberdade que atrai num canto de amor.

Podemos ver um clássico como uma herança à posteridade e que produz um saber maior, por ser um veículo que examina temas fundadores da condição humana. Devido a este facto, podemos antever que a ânsia de creditar uma forma inovadora e exclusiva a uma obra sairá sempre traída, quando se trata do clássico. Este é dissecado e discutido por vários pensadores e experimentado por vários encenadores, desde a sua estreia até aos dias de hoje, na tentativa de criar variações audazes ao texto original. Mas então, se já tudo foi experimentado, o que dizer mais? Como continuar? Neste curso, o artista pode antes descobrir uma dialética que o una ao autor, numa árdua pesquisa que percorra as linhas dramatúrgicas da peça, na perceção de qual sirva melhor um *campus* de argumentação que faça colaborar as premissas do clássico com a biografia do performer e o seu contexto sociopolítico. Mais ainda, a tese definida e o material encontrado para a adensar têm de ser entendidos por uma sensação construída para um público, num lugar que se localiza entre este e o espaço cénico.

O que interessa explorar no processo de construção de *Casa de Partida* é a articulação da obra de Ibsen com um público. É na construção de uma perspetiva específica, nunca exclusiva, que se baseia esta encenação. Para tal, detetar-se-ão os conceitos macro de *Casa de Bonecas* que ao projeto interessa abordar, para os refletir com a restante equipa do projeto à luz dos contextos correntes, e segundo uma opção estética específica sugerida pelo encenador. A finalidade literária do texto de Ibsen transformar-se-á numa finalidade cénica que, para além de produzir dialética através das palavras, convocará uma polissemia de estímulos, motivados pela fisicalidade do ator, pelo som, a luz e o vídeo. Todos os elementos serão concetualmente organizados,

de modo a servir uma perspetiva acerca da obra, mas também acerca do meio envolvente, cumprindo assim uma missão política de que a arte é detentora.

Casa de Partida estuda *Casa de Bonecas* segundo a ideia de eterno retorno, fundada por Friedrich Nietzsche n' *A Gaia Ciência*⁵¹, na qual a História se repete em forma de espiral. Também Richard Wagner articula uma lógica do conhecimento que leva o Homem a soltar-se da natureza para testá-la, na sua negação através de contextos antinaturais como a ciência, para no fim da vida, voltar a reencontrar-se com ela, com a natureza⁵². Ora, este caminho até ao conhecimento vislumbra uma ação humana que se mova nos contextos disponíveis ao indivíduo que caminha. O contexto é firmado e alimentado por grupos de pessoas de diversos caráteres que se relacionam entre si segundo regras de funcionamento satisfatórias a um maior número de indivíduos. Por isso, o Homem que Wagner enuncia transforma-se num elemento social no confronto com o outro e na absorção de um certo código deontológico.

O processo de individualização descrito por Erving Goffmann em *A Apresentação Do Eu Na Vida De Todos Os Dias*, segundo a qual “Chegamos ao mundo como indivíduos, adquirimos um carácter e transformamo-nos em pessoas.”⁵³, exige um *modus vivendi* assente num código deontológico partilhado pelos indivíduos que vem motivar a necessidade de filtrar os comportamentos por padrões, no sentido de lhes conferir uma leitura mais ágil que estabeleça uma relação mais imediata com outrem. O padrão de comportamento é, em Goffman, a fixação de uma fachada: “A fachada, portanto, é o equipamento expressivo do tipo padronizado, empregue intencional ou inconscientemente pelo indivíduo durante o seu desempenho.”⁵⁴. Assim, é composta uma fachada onde a construção do “EU” implica uma passagem de “eu sou assim” para “é assim que eu quero que os outros achem que eu sou” – é, portanto, mediante a dificuldade de cumprir um papel social sem a adoção de um código deontológico vigente que os indivíduos procuram a melhor forma de se adequarem e de construírem o “EU” à luz do contexto a que pertencem.

⁵¹ NIETZSCHE, Friedrich, *A Gaia Ciência*, trad. Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida e Maria Encarnação Casquinho, Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

⁵² WAGNER, Richard, *A Obra de Arte do Futuro*, trad. José M. Justo, Lisboa: Antígona, 2003, p.13.

⁵³ GOFFMANN, Erving, 1959, *A Apresentação Do Eu Na Vida De Todos Os Dias*, trad, Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio d'Água, 1993, p.32.

⁵⁴ Idem, p.34.

A construção do “EU” social em *Casa de Bonecas*, e a sua defesa, é o veículo dramático que permite desenvolver o estado de clausura que aquela sociedade impõe àqueles que nela se tentam inserir. Todas as personagens atuam na senda de avocar um dado estatuto e lutar por ele, na revitalização do seu próprio ego: Torvald é um diretor bancário que tenta garantir o seu estatuto de chefe familiar e o sustento do lar, na perpetuação dos valores tradicionais; Kristina é uma camponesa que vai para a cidade à procura de um emprego que a valorize socialmente e lhe permita constituir família; Krogstad é um bancário com um passado fraudulento que tenta limpar a sua imagem através de um estatuto com fraca garantia; e Nora é uma dona de casa que se esforça por ser uma mãe responsável e uma esposa que auxilia o marido no bem estar do lar; só o doutor Rank parece não lutar por nada e apenas esperar a morte, porque tem o seu estatuto assegurado, dada a sua idade avançada e a doença de que é vítima que o faz definhar a cada dia que passa – por isso, ele procura a forma mais satisfatória de se despedir de quem o rodeia e da própria vida.

A meta comum a todas as personagens da peça, a de pertencer a um certo circuito social, faz com que os seus modos de agir se tornem idênticos, assemelhando-se os indivíduos cada vez mais uns aos outros, tal qual um espelho. Paralelamente, a luta individual pelo próprio estatuto tem a ver com um exercício de revitalização do ego, onde cada um tenta ser uma peça importante na engrenagem. Ora, este facto faz com que as lógicas que se criaram para a relação com o outro se tornem inimigas delas próprias e, ao invés, produzam pessoas autocentradas e que se fixam num egoísmo exacerbado. Byung-Chul Han, a propósito das relações que o indivíduo mantém com o outro, o próximo, diz-nos que “Da percepção e da comunicação atuais desaparece cada vez mais o próximo que temos diante de nós, na medida em que representa a presença do outro. O próximo que temos à nossa frente degrada-se cada vez mais, reduzindo-se a um simples espelho em que cada um de nós se reflete. A nossa atenção, hoje, centra-se completamente no ego.”⁵⁵.

Dado que *Casa de Bonecas* é uma obra que discute os papéis sociais, onde o veículo dramático das suas personagens versa a revitalização constante de uma integridade social, e onde a instalação do idêntico visa um exercício do ego, podemos

⁵⁵ HAN, Byung-Chul, 2018, *A Expulsão do Outro*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio d’Água, p.78.

assumir o contexto da peça como uma sociedade de espelhos. A esta encenação interessa o momento em que a protagonista, Nora, num ato heroico da sua emancipação, sai de casa e abandona o lar, o marido e os filhos. A transição da Nora que sai de casa para a Nora em sociedade transporta em si a constatação de que a gaiola a que Nora se sentia aprisionada está dentro uma outra gaiola maior: a gaiola-espelho. Se, em Ibsen, a casa da família Helmer é vista como uma gaiola que ostraciza Nora, nesta encenação, o fator de clausura é ditado pelo infinito – isto é, através de um cenário todo espelhado, mais os figurinos e os adereços igualmente espelhados, conseguimos cumprir a ideia de uma casa que se amplia até ao infinito mas que, ao mesmo tempo, multiplica os indivíduos e os encerra no seu próprio reflexo, na sua própria cópia.

Lembrando o entendimento clássico do teatro como um espelho da sociedade, definido a partir do século XVI, no qual o espaço cénico adquiriu a forma de um retrato da própria vida, o público podia rever-se e aprender com as teses do espetáculo, ao mesmo tempo que o apreciava: <<se aquela que está ali é uma pessoa igual a mim, e aquilo que lhe está a acontecer poderia ser a minha situação, então a forma como ela resolve o problema é a mesma que eu devo tomar.>>. Em *À Vossa Vontade*, William Shakespeare (1564 – 1616) desenvolve este propósito, na comparação entre mundo e palco: “JÁCOME: O mundo todo é um palco / E homens e mulheres atores somente: / Fazem as suas saídas, as suas entradas, / E cada um, na vida, faz muitos papéis, / E os atos são as idades. Primeiro, criança, / A gemer e a bolsar nos braços da ama. / Depois aprendiz queixoso, pasta na mão / E cara fresca matinal, pressa de caracol / A caminho da escola. E depois o amante, / Fornalhas no peito, baladas na voz, / Por uma sobancelha. Depois soldado, / Cheio de grandes juras, e barba de leão, / Cioso da honra, bom para toda a querela, / Sempre em busca da vã reputação / Até na boca do canhão. E depois o juiz, / De barriga cheia c’os melhores capões, / De olhos severos e barba bem cortada, / Cheio de sábias normas, e novas instâncias – / E é o seu papel. Vem a sexta idade / Com o seu largo pantalão e chinelos, / De óculos no nariz e bolsa à banda, / Sem as pernas poupadas – largas demais / Para pernas sumidas – e a voz grossa / A voltar às ternuras de criança, / Com apitos no som. E a última cena, / Que fecha este estranho

e agitado conto, / É a segunda criancice e o mero olvido, / Sem dentes, sem olhos, sem gosto, sem nada.”⁵⁶.

A metáfora de Shakespeare que transforma o palco na vida do Homem é traduzida para *Casa de Partida* na sua extensão poética mas também factual: o espaço literalmente espelhado aparecerá aos atores como um signo de si mesmos perante o outro ou, em bom rigor, um obstáculo com o qual eles têm de se relacionar das mais variadas formas para com ele se assemelharem. Esta dinâmica cumprir-se-á com todos os elementos cénicos, com um enfoque mais preciso na luz e no vídeo que, direccionados contra o espelho, fará ricochete e contaminará a estese que a cena apresentará no espetáculo. Esta prática imposta à peça cumprirá a premissa de que o contexto em que um indivíduo ou uma coisa está inserido influencia o seu modo de ser.

⁵⁶ SHAKESPEARE, William, *À Vossa Vontade*, trad. Fernando Villas-Boas, Lisboa: Bicho do Mato, 2013, pp.61-62.

4.

ESTRUTURA

Casa de Partida é um espetáculo dividido em três partes: na primeira, apresenta-se a narrativa e desenvolve-se o conflito; na segunda, explora-se uma ideia de baile de máscaras a partir da fisicalidade dos intérpretes; e na terceira, afigura-se a emancipação de Nora ao decidir sair de casa. O que se pretende trabalhar na definição desta estrutura tripartida e no encadeamento das várias partes é a temática de casa enquanto espaço de construção identitária e cultural do indivíduo aliado a uma profunda clausura – portanto um lugar de amor, mas que deve ser interrogado, e submetido a uma premente mudança, aliado ao conceito de identidade – a noção de casa é sempre o contexto ao qual um indivíduo pertence e o define porque o molda culturalmente.

A primeira parte da encenação tenciona desenvolver a trama original, no cumprimento do veículo dramático de Ibsen, e no seguimento do texto, propondo ao espetador que acompanhe fervorosamente a chantagem de Krogstad com Nora acerca da falsificação da assinatura da promissória. Esta chantagem, como descrito anteriormente⁵⁷, motivará a asfixia crescente de Nora em relação à sua condição e ao lugar que ocupa, solucionada na cena final da sua emancipação.

Paralelamente, assiste-se ao êxodo de Kristina, na busca de melhores condições de vida, onde se revela vencedora de um cargo no banco oferecido por Torvald, e na reconciliação com o seu antigo amor, Krogstad, que, por sua vez, ao sentir o seu ego revitalizado pela paixão, desiste da chantagem imposta a Nora. Os dois, Kristina e Krogstad, por serem os elementos que lutam por um estatuto que lhes dê garantias, decidem unir-se na construção de um lar e na possibilidade de constituir família.

Nos intermezzos destas tramas que compõem a peça, observa-se a aparição de uma personagem especial, Rank, o doutor doente que animadamente vagueia à soleira da morte, e ama desmedidamente Nora. Só a ela é que ele conta o seu estado de saúde real, e a previne da forma de como anunciará o seu falecimento aos demais: o envio de uma carta com uma cruz preta em cima do seu nome.

⁵⁷ Ver Capítulo 2: *Casa de Bonecas*: Discursos e Dramaturgias.

O conflito entre os dois pilares da família Helmer, Nora e Torvald, acontece como abrigo da narrativa exposta, onde o público acompanhará o regime patriarcal e machista de Torvald, na sua obsessão pelos valores tradicionalistas, face a uma Nora manietada pelas circunstâncias e sedenta por uma libertação daquele estado que a asfixia.

A primeira parte desta encenação compreende assim uma atenção obrigatória e arrojada às palavras originais de Ibsen, na compreensão de uma baliza textual que atavesse o primeiro e segundo atos completos (o primeiro diálogo entre Torvald e Nora; a primeira aparição de Kristina e Krogstad; o momento de Nora com as crianças; a cena da chantagem entre Nora e Krogstad; a ocasião em que Nora cuida da árvore de Natal seguida da conversa entre a esposa e o marido acerca de mentiras num lar, com que termina o primeiro ato; a exposição de Nora ao mencionar alguém velho e rico que lhe possa pagar o empréstimo; a decisão de Torvald em despedir Krogstad; a declaração de amor de Rank a Nora; a segunda cena de chantagem; o pedido a Kristina pela protagonista para ser sua testemunha; e o ensaio da Tarantela), e finalize com a cena de amor entre Kristina e Krogstad, no seu fulgurante reencontro, presente no terceiro ato. Isto é, trabalhar-se-á na sua totalidade o primeiro e segundo atos, sem ocultar cena alguma – estando propício o texto, durante o trabalho com os atores, a cortes pontuais desta ou daquela fala, no sentido de tornar mais ágil ao espectador a leitura desta encenação -, na adição de uma outra cena, resgatada do terceiro ato, o momento romântico entre Kristina e Krogstad, que finalizará a primeira parte. Esta cena romântica deve acontecer ao mesmo tempo do ensaio da tarantela: na cena imediatamente anterior ao ensaio, Kristina sai de casa dos Helmer para se dirigir a Krogstad com o intuito de o persuadir a não contar nada do empréstimo de Nora a Torvald; na peça original, ela não o encontraria em casa e regressava aos Helmer no momento em que o ensaio está mesmo a finalizar. Ora, a opção que se propõe é que Kristina se encontre com Krogstad ao mesmo tempo que Torvald ensaia Nora para o baile de máscaras.

O baile de máscaras compõe a segunda parte desta encenação e compreende o momento em que todas as personagens se consciencializam do estado de enclausuramento em que se encontram e tentam desprender-se. Para tal, é estritamente necessário que todos os trajetos dramatúrgicos das personagens estejam em ebulição: Torvald corrige Nora que tenta desenfreadamente cumprir os passos da tarantela, com um sufoco latente; Kristina e Krogstad, através da união, encontram o

papel de garantir o seu estatuto social que, ao mesmo tempo, lhes dará uma clausura; e Rank entregar-se-á à morte no clímax da cena do baile.

É de relevar que aqui assiste-se à transição da personagem para o performer, e aos corpos dos intérpretes é pedido uma apropriação da ideia de casa, desenvolvido a partir de uma fisicalidade no espaço. Assim, como será exposto de seguida⁵⁸, os intérpretes assumirão o baile em cena – na procura da sua execução mais fiel, com algum sucesso – até o dismantelar e o tornar numa partilha voluptuosa de pele e carne, em consonância com uma crescente evolução musical. Já a utilização do corpo como objeto principal cénico que deve produzir discurso denota o despreendimento do ator de uma personagem *vis a vis* o despreendimento do espetáculo da palavra e, mais precisamente, das palavras de Ibsen.

A terceira e última parte da encenação acontece depois de uma cena com uma duração considerável, a do baile, e quando a temperatura do espaço cénico toma a forma de um fim de festa. Inevitavelmente, o performer que interpreta Nora deve dirigir-se à cena e ao público, numa sincera carta de despedida⁵⁹. Com a sua emancipação, Nora vem propor uma mudança.

Aquilo que dramaturgicamente versa a despedida da esposa do seu marido e dos filhos, e do seu lar, amplia-se para significar igualmente uma especulação acerca do ato criativo em si, e do seu processo. Mais ainda, estes dois pólos que terminam desde a dimensão ilusória de uma narrativa até à dimensão concreta de um ator no espaço com o seu público, creditam um conjunto de camadas discursivas que revêm na ação emancipatória uma ação de desapego para com premissas estagnadas e obsoletas.

O momento de Nora de se desprender de um marido e de um lar, lugar paradoxalmente feito de amor e de clausura, é o momento de Nora se despedir daquilo que ela é naquele momento da peça – é uma despedida ao nível pessoal, sociopolítico, histórico e artístico: portanto, o despreendimento de uma casa e um estado social representado por ideias convencionais retrógradas que asfixiam uma liberdade de decisão e de existir. Neste seguimento, acompanhada por uma despedida da casa e do estado, também se assiste ao abandono da História, tal como a conhecemos. Por esta estruturar uma construção cultural dos indivíduos, influenciando-os nos modos de ver

⁵⁸ Ver Capítulo 3: Baile de Máscaras.

⁵⁹ Ver Capítulo 4: Partida.

o mundo e coexistir em sociedade mas, ao mesmo tempo, se revelar falaciosa por contemplar um conjunto de anotações que um grupo de historicistas defendem, vemos a História como outra narrativa de que faz parte o espetáculo – a História está para mais uma *Casa de Bonecas*.

Ao mesmo tempo, verificamos na partida de Nora o despreendimento de uma identidade adquirida: o negar das características identitárias é a rutura com tudo aquilo que vive e acredita, no sentido de colocar em hipótese outras perspetivas e possibilidades de viver – “NORA: (...) ah, Torvald, eu já não acredito em prodígios.”⁶⁰. Nesta casa de espelhos que esta encenação assina, aquilo que Nora observa no seu reflexo é a desoladora imagem de um indivíduo manietado pelo contexto onde está inserido. Ademais, e como referido, o mesmo espelho que reflete Nora é, neste espetáculo, o mesmo que reflete o público e o coloca frente a frente com a sua cópia. Pois, se o teatro de Ibsen pretende ser um espelho leal da realidade, então a sua premissa não podia estar mais efetivada. O imenso cenário espelhado, signo de cópia, passa a ser igualmente signo de teatro que é questionado pelas suas personagens – como se, ao rejeitar a História falaciosa, se estivesse na recusa da falácia realista imposta em cena, o conflito da peça, como uma fuga ao próprio espetáculo. Isto acontece porque as personagens já cumpriram a sua narrativa e inscreveram o seu conflito, na senda de que a importância do caminho para concretização de uma ação é a procura da sua execução, na consciência de que, depois de completa, essa ação torna-se obsoleta. Assim, a inscrição de uma outra Nora terá os seus alicerces numa nova ação imposta pela protagonista.

Se Nora toma uma consciencialização e fortalece a sua índole emancipatória durante a peça, também os intérpretes se submetem a um desvanecimento da sua identidade enquanto personagens, no sentido de trabalhar a interpretação a partir daquilo que o seu próprio corpo comunica, na estimulação das suas ações particulares. Esta mudança deve-se ao desejo exacerbado de querer firmar uma ideia própria que não esteja dependente nem de uma engrenagem social nem de características narrativas de uma peça nem de um veículo histórico imposto, mas que edifique uma assinatura

⁶⁰ Ver Anexos: *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen – Texto Integral, p. 216.

autoral do indivíduo no mundo, uma “inscrição”, como lhe chama José Gil no seu *Portugal Hoje: O Medo de Existir*⁶¹.

Todavia, aquilo que Nora constata é a impossibilidade dessa mesma inscrição: ao sair de casa, Nora não consegue imediatamente impor-se e concretizar a sua revolução, porque o contexto corrente não está preparado para a receber. Neste enalço, a atitude de uma ação como esta figura uma postura de autoexclusão, onde a protagonista é obrigada a sentir-se de fora de uma dinâmica instalada; é falsa a possibilidade de uma variação qualquer e, no caso de existir, está sempre circunscrita a regras muito próprias – a liberdade plena é uma falácia. Assim, Nora de *Casa de Partida* situa-se entre o cumprir as regras do contexto em que vive ou a sua destruição: “...que tipo de universo é este que habitamos que se celebra a si mesmo como uma sociedade de escolha, mas no qual a única alternativa disponível ao consenso democrático imposto é uma ação cega? O triste facto de uma oposição ao sistema não se possa articular na forma de uma alternativa realista, ou pelo menos de um projeto utópico significativo, mas somente na forma de uma explosão sem sentido, é uma acusação grave à nossa condição. De que serve a nossa famosa liberdade de escolha quando a única escolha que temos é entre as regras e a violência (auto)destrutiva?”⁶².

Não se prende com a encenação de *Casa de Partida* uma perspetiva de *Casa de Bonecas* que equacione soluções para as problemáticas com que convive: interessa antes apresentar as questões e fomentar a sua reflexão. A liberdade de pensar e a possibilidade de discussão também é uma revolução. É notório que a narrativa da peça e a sua dramaturgia favorece as premissas de descredibilizar os sistemas estanques, em prol de uma movimentação social futura. *Casa de Partida*, a partir da emancipação da mulher inscrita na Casa de Bonecas tenciona dismantelar convenções e apelar à variação dos modos de existir e pensar, na produção de um cântico à liberdade.

⁶¹ Ver GIL, José, 2004, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa: Relógio d'Água, 2012.

⁶² ZIZEK, Slavoj, 2012, *O Ano Em Que Sonhamos Perigosamente*, trad. Rogério Bettoni, Lisboa: Relógio d'Água, pp. 79 e 80.

5.

BAILE DE MÁSCARAS

O baile de máscaras de *Casa de Bonecas* figura uma passagem importante da peça e determina um momento de viragem no percurso de cada uma das personagens – é aqui que Nora, Rank, Kristina e Krogstad assumem um elevado autorreconhecimento do lugar que ocupam na engrenagem social, facto que os leva a tomar decisões criteriosas, a par de uma exposição reveladora de Torvald. Este é um momento de rasgo, onde a dramaturgia vigente se desconcerta e atinge um nível de ebulição que impulsiona outras possibilidades, novas, ao fio condutor da obra. Podemos ver o baile de máscaras como um clímax.

O contexto de um baile é a circunstância de festa, um evento agradável onde pessoas se encontram e se relacionam, com vista a criar laços, ou a fortalecê-los, podendo ser momentâneos ou perenes, que vislumbrem uma comunicação direta com o outro. Os eventos festivos desta natureza pedem acordos que se estabelecem entre dois ou mais sujeitos, num ambiente de diversão que os persuade para a folia. O clássico jogo de atração e recusa é comum neste tipo de situações, onde o indivíduo se diverte porque o outro o entretém, e vice-versa, esperando sempre algo em troca do seu recetor – seja uma reação emotiva, uma impressão concordante, ou uma opinião contraditória.

Desde cedo que se criaram fórmulas de se entreter os indivíduos para não escorregarem no tédio do quotidiano. Os ditirambos realizados por mulheres alucinadas, na Grécia antiga – as bacantes ou ménades⁶³ –, assim como os banquetes registados na *Odisseia* de Homero⁶⁴ ou as profundas reflexões de Platão (*O Banquete*⁶⁵) revelam uma preocupação longínqua e premente de lidar com uma certa monotonia, por um lado, e, por outro, a ânsia indomável de soltar um desejo nato, na tentativa de se expandir enquanto ser que extasia, sempre em comunhão com o outro. Hoje, assistimos aos festivais de verão e às festas de transe, inauguradas por uma ideia de liberdade fundada pela época das flores. Na maioria das vezes, estes júbilos acontecem

⁶³ Ver MOLINARI, Cesare, 2010, *História do Teatro*, trad. Sandra Escobar, Lisboa: Edições 70.

⁶⁴ Ver HOMERO, 2003, *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa: Cotovia, 2006.

⁶⁵ Ver PLATÃO, 2008, *O Banquete*, trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Lisboa: Edições 70.

no contacto aproximado com a natureza, pois ao Homem interessa um reconhecimento natural de si próprio, no confronto com o seu desejo sincero e a aplanção energética do seu espírito.

Não é por acaso que Ibsen transporta o baile de Casa de Bonecas para bastidores e, em específico, para fora da casa dos Helmer. Para além de pretender criar uma tensão cénica, na qual se avizinha o desvelar do conflito quando a festa terminar, traduzida na Kristina que espera ansiosa na sala o regresso do casal Nora e Torvald, o autor intenta conferir um estatuto diferente à ocasião. Se para lá das quatro paredes dos Helmer, qual gaiola de cotovia, se está liberto das convenções e da cruel ditadura patriarcal de Torvald, então quer dizer que há um estado libertador inerente a todos os episódios que aconteçam fora da representação daquela casa. Ora, se o único momento que acontece num outro espaço que não o território dos Helmer é o baile de máscaras, isso quer dizer que, cimentado ao baile, podemos antever um estado que motiva a expansão individual e o êxtase, num relacionamento mais fulgurante com o outro.

A tarantela, dança popular italiana acompanhada por castanholas e tamborim, é uma prática que prevê uma disponibilidade acrescida nesta matéria: no festim, os convivas devem dançar agrupados em dois círculos diferentes formados, numa rápida troca de casais. A postura deles deve ser frenética, numa agitação crescente, animados por uma alucinação ou envenenados por um desejo imoderado; aliás, a palavra tarantela transporta em si a palavra tarântula, uma aranha venenosa mortífera. Por comparação, a tarantela está para a árvore de Natal, protagonista nos dois primeiros atos, assim como o baile de máscaras está para a ocasião natalícia, na medida em que a primeira denota o reverso da segunda: enquanto que o baile defende uma independência do ser no seu pulsar mais orgânico, a árvore de Natal subscreve uma ideia de tradição com dogmas culturais invioláveis – a força real da natureza humana que experimenta o movimento libertador ante a prática de costumes sociais opressores.

A posição de Ibsen ao destacar o baile para o exterior da cena é uma decisão dramatúrgica muito próxima à firmada pela tragédia grega, onde as cenas mais violentas ou suscetíveis ao público se passavam em bastidores (a título de exemplo, a batalha dos Persas, em Ésquilo⁶⁶, o ato de cegar-se de Édipo, em Sófocles⁶⁷, e a ação de Medeia ao

⁶⁶ Ver ÉSQUILO, 1998, *Persas*, trad. Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa: Edições 70.

⁶⁷ Ver SÓFOCLES, 1999, *Rei Édipo*, trad. Maria do Céu Zambujo Fialho, Lisboa: Edições 70.

matar os filhos, em Eurípides⁶⁸). Tal como nas tragédias gregas, este facto faz com que *Casa de Bonecas* assuma o seu baile de máscaras como um momento errante da peça, onde as personagens se exponenciam na sua forma visceral de agir. A descrição de Torvald, na cena seguida do baile, acerca da exposição e ampliação dos movimentos de Nora, ante um grupo de pessoas que correspondem como *voyeurs* divertidos, versa a explicitação de um festim animado pelo delírio, articulado num desejo que habita cada um dos convivas: “HELMER: A Sra. está a ouvir isto? Ela dança a sua tarantela, faz um sucesso tremendo... está bem, merecido, se bem que a interpretação dela talvez fosse espontânea demais, quero dizer, um pouco mais do que as exigências da arte permitem. Mas não faz mal, o mais importante é que... ela fez sucesso. Um sucesso tremendo. Eu ia deixar que ela ficasse depois disso? Diminuir o efeito? Não, obrigado. Peguei na minha maravilhosa rapariguinha de Capri... a caprichosa rapariguinha de Capri, poderia eu dizer... dei-lhe o braço, demos uma volta pela sala, cumprimentámos toda a gente e... como se diz nos romances... a miragem desapareceu. Um grande efeito no final é sempre bom, Sra. Linde. Mas eu não consigo que a Nora me compreenda. Ufa, está quente aqui. (*Atira a capa para uma cadeira e abre a porta para o escritório.*)”⁶⁹.

Ainda que Torvald, na sua descrição, se sinta incomodado com a exuberância com que Nora dançou a tarantela, a experiência do evento parece influenciá-lo na elevação do seu prazer. Completamente alcoolizado, Torvald revela a Nora as fantasias com que convive durante a festa, tentando à força ter relações sexuais com ela: “HELMER: (*Olha um tempo para ela e aproxima-se.*) Hum, que prazer chegar a casa e ficar sozinho contigo... Ah, que linda que tu és, minha menina querida. / NORA: Não me olhes assim, Torvald. / HELMER: Não posso olhar para o bem mais valioso que possuo? Esta maravilha que é minha? Só minha, minha, toda minha... / NORA (*indo para o outro lado da mesa*): Não fales assim comigo esta noite. / HELMER (*seguindo-a*): A tarantela ainda te está no sangue, eu sinto isso. E isso faz-te ainda mais sedutora. Estás a ouvir? Os convidados estão a ir-se embora. (*Em voz mais baixa:*) Nora... não tarda a casa vai ficar toda em silêncio. / NORA: Assim espero. / HELMER: Não é, minha adorada Nora? Quando vamos assim a uma festa... sabes porque é que eu falo tão pouco contigo?

⁶⁸ EURÍPIDES, 2008, *Medeia*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

⁶⁹ Ver Anexos: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, pp. 190 e 191.

Porque fico à distância e apenas te dou uma olhada de vez em quando? Sabes porque faço isso? É porque faço de conta que tu és a minha amante secreta, a minha namorada linda, e que ninguém suspeita de nada entre nós os dois. / NORA: Eu sei, eu sei que todos os teus pensamentos são para mim. / HELMER: E então, quando saímos e eu te ponho o xaile sobre esses ombros delicados e jovens, sobre essa curva maravilhosa da tua nuca, então eu imagino que és a minha noiva e que estamos a chegar da festa do casamento e que eu, pela primeira vez, te levo para a minha casa... e que pela primeira vez estou sozinho contigo... sozinho contigo, e o teu corpo lindo e jovem palpita. A noite toda, não tive outro desejo. Quando te via, insinuante e sedutora a dançar a tarantela... o meu sangue fervia e eu não aguentava mais. Foi por isso que te trouxe para baixo tão cedo.”⁷⁰.

A decisão que prefere o relato de Torvald em detrimento do visionamento do momento por parte do público requer uma habilidade dramática que conduz à revelação da própria personagem e do seu desejo particular, o que indica um questionamento, ainda que inconsciente, à sua noção de moral. Em vez de ser o contexto a revelar Torvald, é ele que se revela a si próprio. Assim, e a partir dele, a noção que é dada do baile a que nenhum espetador assistiu é a de um lugar exótico, propício à exortação emocional, e que inscreve o êxtase. Neste ensejo, o facto de se ver representado um Torvald pós-baile em delírio com a sua Nora e com a situação que acabou de atravessar – e, portanto, fora dos seus habituais costumes – dá-nos a certeza concreta da influência que um festim como este deve provocar nos sujeitos.

Conceptualmente, aquilo que um baile como este tem de específico é o facto de ser um baile de mascarados. A máscara tem a função de esconder o rosto, de invalidá-lo, e por isso anula a individualidade de quem a usa. Com a máscara, torna-se possível forjar o carácter verdadeiro evolvê-lo em novas características, outras personalidades, é viável fingir, com o intuito primeiro de entreter. Fernando Pessoa, na sua célebre *Autopsicografia*, assume o ato de fingir como uma atividade inevitável ao entretenimento do coração: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente. (...) E assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama coração.”⁷¹. Na verdade,

⁷⁰ Ver Anexos: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, pp. 193 e 194.

⁷¹ PESSOA, Fernando, 2006, *Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa: Editorial Presença.

forjar um carácter ocupa uma necessidade inerente à pessoa, à sua vivência na relação com o outro, na cristalização de posturas que cada um escolhe para se exhibir ao exterior. Isto acontece conscientemente e dentro dos grupos sociais quando, ao assumirmos uma personalidade forjada, reivindicamos aos outros, os que nos acompanham, que procedam do mesmo modo. Paulo Filipe Monteiro discute, em *Drama e Comunicação*, esta relação “mascarada” que os grupos sociais privilegiam, e como ela invade cada vez mais a esfera pública: “Por exemplo, elegemos candidatos de acordo com as suas personalidades, queremos que sejam críveis e mostrem autocontrolo: a própria ideia de classe começa a pesar menos na escolha feita pela maioria dos eleitores e a parecer apenas a expressão de capacidades pessoais (no limite, tratar-se-ia de “ter classe”). Já nem sequer, diz Sennett com indignação, se separa o domínio privado, o da tal essência íntima do ser, do domínio da esfera pública, da intervenção cívica que tinha sido conseguida ao longo de tantos séculos e que agora é ela própria regida, ou representada, também debaixo do soberano princípio psicologizante da intimidade – um presidente, um professor, valem ou não valem pela sua “personalidade”, pelo seu “carácter”, pelas características e episódios da sua relação pessoal e íntima. Uma intimidade que então se torna, evidentemente, cada vez mais representada, encenada, dada a ver aos media e aos espectadores.”⁷².

A máscara como escudo identitário de uma pessoa é a metáfora que permite observar a premissa segundo a qual, à força de se inserirem num determinado contexto, os indivíduos estão sujeitos à adequação a uma determinada circunstância – as pessoas colocam a máscara, portanto. Erving Goffman, no seu estudo acerca dos modos de apresentação do indivíduo para o outro, investe na ideia da ininterrupta representação de um papel em sociedade: “Não é provavelmente por um simples acaso histórico que a palavra “pessoa”, na sua aceção de origem, designa uma máscara. Trata-se antes do reconhecimento do facto de toda a gente estar sempre e em toda a parte, com maior ou menor consciência, a representar um papel... É nestes papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nestes papéis que nos conhecemos a nós próprios.”⁷³. De facto, o

⁷² MONTEIRO, Paulo Filipe, *Drama e Comunicação*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, pp.119-120.

⁷³ GOFFMAN, Erving, 1993, *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio d'Água, p.31.

argumento duma pessoa se reconhecer a partir da máscara que usa diz respeito à transformação do indivíduo no disfarce que cria – o disfarce passa a ser o seu verdadeiro carácter, que é o mesmo que dizer que as características de uma pessoa são sempre definidas pelo contexto em que a mesma se insere.

Quando se está diante de uma situação como um baile de máscaras, a circunstância diverge. O propósito de um evento de mascarados é o objeto assumido do engano e, como tal, à máscara social é adicionada uma outra máscara, a da circunstância. Este último disfarce, porque anula o rosto, na atitude de uma maior desinibição, atira o espírito a revelar as suas emoções mais profundas e intentos mais primários. A revelação a partir do disfarce traz o Homem de volta à natureza, o indivíduo volta a ser animal. Ele assume uma postura de dizer a verdade disfarçadamente, dentro dos códigos relacionais que um disfarce permite. Nunca chega a ser verdade, portanto, mas uma verdade estilizada, ornamentada. No apontamento deste paradoxo do sincero fabricado, Paulo Filipe Monteiro diz-nos que: “(...) qualquer atividade feita em grupo dramatiza-se, representa-se, porque a simples consciência do *ato* e o facto de o mostrar aos outros já produz inevitavelmente a *atuação*. A falsidade da representação é inerente ao próprio facto de ser uma representação, isto é, ao facto já visto de o indivíduo, ao mesmo tempo que executa uma tarefa, tentar dar dela uma impressão que seja socialmente aceitável (...) Como escreveu mais recentemente Niklas Luhmann, a própria sinceridade, ao expressar-se, torna-se insincera. Onde, só expressamos a mentira, como há tantos séculos argumentou Séneca. Basta termos escrito uma carta de amor para o sabermos: parece-nos que a carta expressa sempre algo de diferente (algo mais ou menos ou de outra qualidade) do que aquilo que sentimos. Seguindo os raciocínios de Goffman e Eco, ou a tradição do século XVIII, podemos até propositadamente molhar certas palavras só para dar a sensação de que involuntariamente borramos essa expressão mais formal com o nosso desajeitado sentimento ou corpo.”⁷⁴. Assim, este baile assume uma lógica da máscara sobre máscara onde, paradoxalmente, os indivíduos se disfarçam para poderem ser o que são na realidade – as pessoas colocam a máscara para livrarem da máscara.

⁷⁴ MONTEIRO, Paulo Filipe, *Drama e Comunicação*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p.123.

A atitude do baile passa a ser então profundamente revolucionária na exortação do desejo e na concretização, por momentos, daquilo que eles próprios almejam ser mas que, por circunstâncias sociais, não lhes é permitido. A possibilidade do baile é a possibilidade de destruir as categorias e romper as convenções, à semelhança da indomável emancipação de Nora. É a um rasgo glorioso de liberdade, ainda que camuflada, que se assiste. Ou seja, há uma revelação mais fulgurante dos indivíduos e um despreendimento daquilo que foram até então, mas sempre dentro de uma circunstância que permita isso.

Pretende-se que esta cena exista em *Casa de Partida* como um momento especial, onde a peça muda drasticamente de tom. Na emancipação de Nora, na revitalização inócua dos seus egos a partir do amor, feita por Kristina e Krogstad, na percepção de Rank da sua situação terminal, e até na posição patriarcal intransigente de Torvald, todos efetuam um despreendimento daquilo que foram até então. A mudança tem por natureza uma clarificação ontológica, no esgar solto da libertação, e determina um futuro: ou se cumpre a regra ou se abandona a casa. Todavia, o acesso a este dilema requer um caminho árduo, onde as personagens entram em conflito interno, na dúvida de tudo aquilo de que são feitos e de tudo aquilo que cumprem.

Nesta encenação, procura-se expor o baile enquanto momento de ebulição, no sentido de impor ao espetáculo um crescendo visual semiótico, que vise uma saturação e trave uma analogia com o conflito interno das personagens na cena. Para isso, pretende-se uma cena longa de corpos em movimento, onde a ampliação dos gestos representa a libertação de algo que os aprisiona e que, na interação uns com os outros e num contexto de baile, os intérpretes sejam levados à exaustão.

Esta é uma cena construída a partir de improvisações, durante o processo de trabalho, na experimentação de movimentos em que os intérpretes vão do autodomínio à desorientação, do estável ao instável, da precisão do gesto à sua variação, e à variação mais descontrolada, como se de uma constante fuga ao seu próprio corpo se tratasse. Na primeira fase de experimento, pretende-se assumir este corpo como casa, como lugar habitacional do ego, e depósito de emoções, que se quer apresentar ao outro, e o seduz por isso, porque este corpo pretende ser agradável. Testa-se a interação destes corpos-casa ao longo do espaço cénico, na mediação de direções e na variação de tempos, até se encontrarem frases coreográficas plausíveis ao conceito.

Exibindo uma consciência total da cena, na articulação de movimentos diretos e firmes numa fluência controlada, os intérpretes colaboram com a ideia de um baile de egos – cada um dos indivíduos anseia a sua própria revitalização através da aceitação de outrem. Depois de definidas várias frases coreográficas que, elencadas, revêm uma dança que deve permitir uma mostra pública de um corpo, desafiar-se-á a comunicabilidade de cada intérprete com o restante elenco, mas também com o seu público, direcionando a atenção para todos os voyeurs da sala. Ao mesmo tempo, esta noção da cena como um lugar de exposição de corpos, onde se investe numa “coreografia de baile”, prevê uma mecanização dos gestos numa estrutura que é repetida até ao seu limite, produzindo um esgotamento visível nos corpos. Desta forma, a qualidade de movimento bem como a particularidade de interpretação devem ser influenciadas por este esgotamento corporal produzido por uma repetição cada vez mais acentuada do gesto e das direções. Assim, pretende-se que se entenda a cena como uma fricção entre o corpo que obedece a uma dada frase coreográfica e um corpo que se quer libertar de um dado movimento – um corpo que quer a liberdade dentro de um corpo que cumpre.

A música é estritamente importante nesta cena. A necessidade de uma sonoplastia coesa funda o tom da cena e a sua temperatura, do mesmo modo que a guia no seu desenvolvimento e verifica a receção ao público, cuidando a sensação que se pretende criar. No baile de máscaras, cena particularmente longa, a ambiência sonora apresenta-se com um ritmo certo, agradável ao ouvido, que marca a execução coreográfica dos intérpretes, mas deve desenvolver-se, de modo a criar uma corrosão. À medida que as frases coreográficas se vão repetindo e os intérpretes esforçando-se por cumprirem os gestos marcados, a música deve acelerar, num adiantamento cada vez mais acentuado e veloz, provocando agitação crescente. Os corpos esgotados, com o suor visível a olho nu, criam a necessidade de impor variações ao movimento indicado, até que se tornem uma fuga à coreografia vigente. Do movimento controlado passamos ao movimento mais livre, com transferências de peso cada vez mais ligeiras, ora oscilando ora vibrando incessantemente, num tempo que se fixa cada vez mais contínuo. Aqui, a ideia de corpo como casa é questionada, ou antes, associada a um enclausuramento de que se pretende desprender. Gradualmente, o ritmo acelerado é transmutado para uma cadência desconcertante, um som corrosivo que se torna

incomodativo: da festa bela e alegre passamos para uma festa feia e suja. Esta temperatura mordaz investida na cena deve motivar a desconstrução total dos movimentos, tornando-os muito soltos, em corpos que alternam entre os eixos vertical, horizontal e sagital, e que se revêem na fuga ao gesto e no maior aprofundamento do estado dos intérpretes.

Toda a cena deve assumir gradualmente a autonomia e extensão dos movimentos dos intérpretes num período cénico longo, de modo a que o público possa acompanhar a despolimerização de um baile de mascarados. Da massa organizada dos corpos passámos à construção do caos, sórdido e sublime ao mesmo tempo, feito de suor e músculo. A luz e o som devem contribuir para uma cena sombria, na qual o espetador possa a ver o momento por fragmentos e nunca na sua totalidade, na expectativa que este seja influenciado pela sensação criada em palco. O baile deve rasgar a percepção e mudar a entoação, mas fazê-lo com uma sensualidade que lhe é característica, que causa vertigem a quem vê.

À concretização de uma ebulição é necessário um período ulterior de queda. Depois do caos, a quietude, e o que era vibrante e corrosivo observa de seguida os corpos esgotados e a falência da cena. No espaço, talvez se ouçam grunhidos das dores musculares ou apenas respiração. A temperatura da sala deve assemelhar-se à de um deserto pós-apocalíptico com os corpos em queda lenta, um a um. Da interação dos intérpretes e da relação entre a cena e o público, não se pode esperar mais nada: só o silêncio. Nora parece querer falar.

6.

PARTIDA

A última cena de *Casa de Partida* é uma reescrita a partir de Ibsen, do final de *Casa de Bonecas*, privilegiando o momento em que Nora abandona o lar e vinca a sua emancipação, em detrimento do desenlace narrativo que o autor propõe, demarcado pela cena em que Torvald recebe as cartas de Krogstad e descortina todo o conflito.

Em Ibsen, o momento das cartas é revelador de um Torvald cruel e tirano – que Nora não previu –, que inferioriza a esposa e a proíbe de educar os filhos, de vê-los sequer, por temer que essa relação tão íntima contamine a moral pura das crianças. Ainda assim, Torvald exige que ela continue a viver em casa dele como se nada tivesse acontecido, na proteção da sua <<boa>> imagem para o exterior e assim resguardando-se das más línguas: “HELMER: É tudo tão inacreditável que não me cabe na cabeça. Mas temos que encontrar uma solução. Tira esse xaile, tira, estou a mandar. Eu tenho de satisfazer esse homem de alguma maneira. O caso tem que ser abafado a qualquer preço. E quanto a ti e a mim, tem que parecer como se tudo entre nós continuasse igual a antes. Mas só diante dos olhos do mundo, é claro. Continuas aqui em casa, lógico, mas não terás o direito a educar as crianças. Não me atrevo a confiar-tas... Ah, ter que dizer isso à mulher que eu amei tanto e que ainda...! Bom, vai terminar. A partir de hoje, não se trata mais de felicidade, trata-se de salvar os restos, os destroços... a aparência.”⁷⁵.

A desilusão de Nora face a Torvald e, por extensão, ao seu lar, acontece quando o <<prodígio>> porque tanto esperou não se dá, na triste descoberta de um matrimónio vulgar e ostracista, que ela julgou especial: a protagonista sente-se injustiçada por ser acusada de um crime do qual não tinha consciência – a falsificação da assinatura do pai falecido na promissória do empréstimo –, e por ver desvalorizado pelo marido o ato de amor que lhe dedicou, na crença de que esse seria uma lícita missão da esposa para com o seu esposo – no pedido do empréstimo para pagar a viagem que salvou Torvald da doença. Neste curso, Nora não aceita já a humilhação de se sentir inferiorizada enquanto mulher e esposa e, mais importante, enquanto indivíduo. Assim, regressamos à questão do ego⁷⁶ e, desta vez, à sua desvitalização. Não obstante, para além de todas

⁷⁵ Ver Anexos: *Casa de Bonecas* – Texto Integral, p. 203.

⁷⁶ Ver Capítulo 3: *Casa de Partida*: Uma Encenação.

as premissas acima descritas, o que motiva, determinantemente, Nora a sair de sua casa e a abandonar tudo é o impedimento de ver os filhos, decretado por Torvald. A esta punição está adjacente a ruptura efetiva com aqueles que *naturalmente* lhe pertencem; isto é, a dolorosa tragédia inflama em Nora quando esta se apercebe que perderá aqueles que gerou, que fazem parte dela porque foram biologicamente formados dentro do seu corpo e, por isso, figuram uma continuação do seu ser. Ao perder a relação com os filhos e a anulá-los da sua vida é como se, por contaminação, se anulasse a ela própria.

A partir do momento em que Nora recebe a severa punição que a impossibilita de se relacionar com as crianças, a protagonista assume o despreendimento de tudo o que possui, inclusive dos rebentos. Em primeiro lugar, porque deixa tudo de ter importância quando se trata da perda dos filhos, em segundo lugar, porque Nora se certificou previamente que Anne-Marie, a ama, poderá cuidar tão bem dos seus filhos como cuidou anteriormente da própria Nora⁷⁷ e, depois, porque conclui no desafio da recusa a prova de fogo maior que lhe dá acesso à verdadeira emancipação. Ademais, permite-lhe enfrentar Torvald pela primeira vez, devolvendo-lhe provocatoriamente o castigo que ele mesmo sentenciou – como se, quando Torvald diz que lhe vai tirar os filhos, ela lhe respondesse <<não mos vais tirar porque eu não os quero>>. Este é um desafio paradoxal, corajoso e doloroso, de uma dor dilacerante, mas necessária para que Nora assuma a sua individualidade. Todavia, ao renunciar à missão de criar os filhos, de os educar, na execução de um ato heróico, Nora está, ao mesmo tempo, a cumprir essa mesma missão.

A finalidade narrativa que todo o desenlace vinca, exposto nesta cena de cartas, será transformada numa finalidade discursiva. A descoberta do conflito nas cartas por Torvald, assim como a discussão conjugal consequente, serão dissipadas para privilegiarem a ação de Nora em abandonar um espaço concreto, no intuito de lhe conferir várias camadas de discurso que fundem uma dialética que erre entre o particular e o universal.

Não se trata de retirar importância dramática à linguagem narrativa, mas antes fazê-la dialogar com uma outra especificamente conceptual. Com efeito, ao

⁷⁷ Ver diálogo entre Nora e Anne-Marie em Anexos: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, pp. 147 e 148.

espetador é exposto um enigma hermético, em que lhe é pedido que deslinde o argumento do espetáculo através de uma associação de ideias, enquanto assiste ao último momento da peça, ao solilóquio de Nora: o momento das cartas é então lido implicitamente através de um diálogo já apresentado antes do baile de máscaras, o último entre Kristina e Krogstad (KROGSTAD: Ah, se eu pudesse desfazer o que está feito! / SRA. LINDE: Poder, pode. Porque a sua carta ainda está na caixa de correio. / KROGSTAD: Tem a certeza? / SRA. LINDE: Certeza absoluta. Mas... (...)) / KROGSTAD: Vou pedir que me devolvam a minha carta. / SRA. LINDE: Não, não! / KROGSTAD: Porque não? Espero aqui até o Helmer descer e peço-lhe para me devolver a minha carta. Digo que se trata apenas da minha demissão... e que ele não precisa de ler. / SRA. LINDE: Não, Krogstad. Não peça que ele lhe devolva a carta. / KROGSTAD: Mas não foi para isso que você marcou o nosso encontro aqui? Pode dizer. / SRA. LINDE: Sim, no susto do primeiro momento. Mas já se passou um dia e nesse entretanto vi coisas inacreditáveis acontecerem nesta casa. O Helmer tem de saber de tudo. Esse segredo lamentável tem de vir à luz do dia. É preciso que tudo fique esclarecido entre eles os dois. Não podem continuar a viver com estas dissimulações... estes subterfúgios...⁷⁸), e a situação das crianças fica subentendida na pequena conversa entre Nora e Anne-Marie, no início do segundo ato (NORA: (...) Anne-Marie, diz-me uma coisa... é algo em que tenho pensado muitas vezes... Como é que tu conseguiste entregar o teu filho a uma família estranha? / AMA: Eu tive de fazer isso para poder ser ama de leite da pequenina Nora. / (...) NORA: Mas a tua filha deve ter-te esquecido. / AMA: Não, não esqueceu. Escreveu-me quando foi crismada, e depois quando se casou. / NORA (*lançando-se sobre ela e abraçando-a*): Minha velha e boa Anne-Marie, tu eras uma boa mãe para mim quando eu era pequenina. / AMA: A pequenina Nora não tinha outra mãe, coitadinha, a não ser eu. / NORA: E se os meus meninos não tivessem outra pessoa, sei que tu farias... Disparate, disparate, disparate. (*Abre a caixa.*) Vai ter com eles.⁷⁹); por outro lado, o falecimento de Rank insinua-se já a qualquer momento da peça, devido às suas intervenções desde o início (entre outras, “RANK: (...) Já não adianta mentir a mim mesmo. Sou o mais desventurado de todos os meus pacientes, Sra. Helmer. Nos últimos dias tenho-me dedicado a um balanço do meu *status* interior: a falência. Dentro de um mês posso estar

⁷⁸ Ver Anexos: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, p. 188.

⁷⁹ Idem, p. 148.

a apodrecer no cemitério.”⁸⁰). Desta forma, o público acompanha o ato de emancipação de Nora, na última cena, ao mesmo tempo que se vê refletido no cenário espelhado, e enquanto decifra um desafio de interpretação dramatúrgica proposto pelo espetáculo, que o torna igualmente emancipado, ao espectador. A observação do seu próprio reflexo, com o auxílio da luz que ilumina a plateia, fomenta um confronto consigo próprio e um questionamento ao seu estatuto de espectador – um *voyeur* que interpreta signos de um dado objeto artístico. Desta forma, conseguimos antever duas forças que caminham uma para a outra: a emancipação de um público ante o ato de inscrição de Nora.

A inscrição de uma ação passa por creditar uma história individual (e exclusiva?) que alguém vem firmar – neste caso, Nora –, em representação de minorias carentes de voz – neste caso, a mulher. Esta minoria em que Ibsen cuida em várias das suas obras (a título de exemplo, *Hedda Gabler*⁸¹, que versa a mulher à frente do seu tempo, traduzindo uma comparação direta com Nora) visam servir a contemporaneidade, no reforço temático da emancipação da mulher, sublinhando tanto as lutas a favor dos seus direitos igualitários e no combate à violência doméstica, tanto a sustentação da mulher que se afirma perante uma sociedade e lhe reivindica uma liberdade cultural, sexual, de género e de pensamento. Ou seja, mais do que subscrever a causa pela qual a mulher tem contestado, trata-se de, com e a partir dela, reclamar uma liberdade que é nata ao ser humano, na compreensão sensível do mundo e na manifestação de respostas particulares a um dado contexto.

Há uma famosa fotografia de 2017, registada aquando do protesto mundial contra os recorrentes comentários machistas de Donald Trump, onde uma mulher de idade avançada segura um cartaz onde está escrito “I can’t believe i still have to protest this fucking shit.” (em português: “Eu não acredito que ainda estou a lutar por esta merda.”)⁸². Esta é uma imagem exemplar do argumento que este projeto privilegia, na estreita ligação de Nora e a sua emancipação com a contemporaneidade: dado que a questão da mulher é uma problemática iniciada há tempo considerável para que a entendamos por completo (acentua-se no final do século XIX, desdobrando-se em várias fases e diferentes frentes), e se ainda é necessário aos contextos correntes a

⁸⁰ Ver Anexos: *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, pp. 159 e 160.

⁸¹ IBSEN, Henrik, *Peças Escolhidas 2*, trad. Francis Henrik Aubert, 2008, Lisboa: Cotovia.

⁸² Ver Anexos: 3. I Can’t Believe I Still Have To Protest This Fucking Shit, p. 219.

manifestação de todo o tipo de protestos que convivam com as problemáticas feministas hoje, então é igualmente verdade que a História atua por repetição e em espiral. Como consequência, chegamos a uma trágica conclusão que nos mostra que a liberdade, seja ela qual for, não se conquista, mas vai-se conquistando com o tempo e os atos humanos – de que Nora (Ibsen?) é exemplo. Desta forma, o espírito de *Casa de Bonecas*, comunicante ao seu tempo numa crítica social mordaz, vem dirigir-se ao quotidiano dos nossos dias para acusar um problema que nos é perentório.

A liberdade de expressão e de existência conexas à emancipação da mulher presente em Nora é ampliada, nesta encenação, com vista a representar todo e qualquer indivíduo, naquilo que é a afirmação pessoal de cada um, na promoção da diferença e dos distintos modos de existir. Portanto, no ato de independência de Nora está latente a defesa individual de um qualquer sujeito que vinque a sua privada perspectiva de olhar o mundo, que fixe a sua própria inscrição.

A propósito da importância da inscrição individual ou coletiva, José Gil acentua que a ausência de um ato como o de se inscrever se manifesta, a longo prazo, num veículo de autoanulação e depressão na autoestima de um povo – no risco do indivíduo não se tornar ativo, a ele e à sua defesa, no tempo que representa e contra os sistemas mais ferozes que o cercam, isso quer dizer que a percepção desses mesmos sistemas, que não têm inscrição, vai-se atenuando com o tempo, fazendo-os voltar uma e outra vez, portanto, e cada vez mais fortes:

“A não-inscrição portuguesa difere das outras de outros países pela sua generalidade e pelos mecanismos com que procede. Por exemplo, depois da Segunda Guerra Mundial, os Alemães negaram-se a inscrever, na sua existência como na sua história, o III Reich e o nazismo, reduzidos, durante décadas, nos manuais de História dos liceus, a um <<episódio>> referido em dez ou vinte linhas. Esse <<branco>> ou lacuna invisível, ou não-inscrição, está (ainda) a ter efeitos imprevisíveis na sociedade alemã, não sendo sem dúvida alheio à subida do neonazismo.

O 25 de Abril recusou-se, de um modo completamente diferente, a inscrever no real os 48 anos de autoritarismo salazarista. Não houve julgamentos de Pides nem de responsáveis do antigo regime. Pelo contrário, um imenso perdão recobriu com um véu a realidade repressiva, castradora, humilhante de onde provínhamos. Como se a exaltação afirmativa da <<Revolução>> pudesse varrer, de uma penada, esse passado

negro. Assim se obliterou das consciências e da vida a guerra colonial, as vexações, os crimes, a cultura do medo e da pequenez medíocre que o salazarismo engendrou. Mas não se constrói um <<branco>> (psíquico ou histórico), não se elimina o real e as forças que o produzem, sem que reapareçam aqui e ali, os mesmos ou os outros estigmas que testemunham o que se quis apagar e que insiste em permanecer.

Quando o luto não vem inscrever no real a perda de um laço afetivo (de uma força), o morto e a morte virão assombrar os vivos sem descanso.”⁸³.

No facto de ser o Homem a inscrever-se a si próprio, de narrar o seu percurso Histórico e sociopolítico ao longo dos tempos, de descrever as suas civilizações e as suas revoluções, o Homem que narra o Homem faz com que o memorial que é deixado como legado para as gerações subsequentes seja sempre um número infiel de anotações, porque não se pode registar tudo, transcrito numa versão mais ou menos realista dos factos – ou seja, a memória tida como um ilusão. Jacques Rancière foi sensível a este tema, em defesa da História como uma falácia: “Uma memória não é um conjunto de lembranças de uma consciência. Se assim fosse, a própria ideia de memória coletiva seria vazia de sentido. Uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos. O túmulo por excelência, a Grande Pirâmide, não guarda a memória de Quéops. É em si mesmo essa memória. (...) Deve construir-se como ligação entre dados, entre testemunhos de factos e vestígios de ações, como esse <<arranjo de ações>> mencionado na *Poética*, de Aristóteles, e que ele chama de *muthos*: não é <<mito>>, que remeteria para um qualquer inconsciente coletivo, mas sim a fábula e a ficção. A memória é uma obra de ficção. (...) Mas a <<ficção>>, em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõem à realidade ou que se querem fazer passar por ela. A primeira aceção de *fingere* não é fingir, mas sim forjar.”⁸⁴.

A ficção construída feita História original passa a ser, de facto, a História verdadeira: os indivíduos passam a acreditar na falácia, na História forjada, e a agir segundo ela, perante ela, a manuseá-la, a cumpri-la, e a responder-lhe, e isso leva a um comportamento coletivo que fixa um passado que (não) aconteceu mas que faz parte do seu *modus vivendi*. Desta forma, deixa de ser importante se a História é ou não verdadeira, mas que atua de uma maneira peculiar e semelhante a uma máscara real do

⁸³ GIL, José, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, 2012, Lisboa: Relógio d'Água, pp.15 e 16.

⁸⁴ RANCIÈRE, Jacques, *A Fábula Cinematográfica*, trad. Luís Lima, Lisboa: Orfeu Negro, 2014, pp.225-257.

indivíduo, lançando-o ao futuro. Os indivíduos passam a acreditar na História (ficcionalizada mas verdadeira) porque necessitam avidamente de algo que os sustente e lhes motive uma continuação – doutra forma, é impossível o avanço do Homem. Mais uma vez, colocar a máscara para se livrar da máscara⁸⁵: “- Excelente! – disse Wilhelm. – Pois numa sociedade em que as pessoas não se dissimulam, em que cada um apenas segue o seu pendor, a graça e a satisfação não podem manter-se durante muito tempo, e onde a gente se dissimula sempre não entram de todo. Portanto, não está mal cedermos à dissimulação, logo desde o princípio, e sermos, em seguida, tão sinceros quanto quisermos, debaixo da máscara.”⁸⁶.

Na consciência de que é o próprio Homem que narra a sua História coletiva, através da descrição mais ou menos autêntica das suas conquistas e derrotas, então a história individual de cada sujeito, a inscrição acima referida, é cumprida através de um jogo de ação-reação com a primeira, a História do Homem. Esta dinâmica compreende assim a formação de duas histórias a par e passo, inerentes uma à outra, onde a história pessoal se compõe mediante o despreendimento ininterrupto do contexto histórico (ficcionalizado mas verdadeiro) de que se é herdeiro. Neste encaixe, quando assistimos à decisão de Nora em abandonar o lar, o marido e os filhos, a protagonista despede-se da sua História, ou seja, de um passado que inferioriza o papel da mulher – isto porque, mais do que a História universal, Nora solta-se de uma outra história que lhe diz diretamente respeito: a sua própria vivência no lar dos Helmer, onde constituiu família e rebentos, num estatuto de dona de casa sob o poder patriarcal de Torvald. Assim, a heroína liberta-se daquilo que foi enquanto indivíduo, rejeitando a sua identidade enquanto Nora. Ela perde a sua identidade em prol da sua individualidade.

Ao assumir-se como indivíduo autómato de uma história que cumpriu até a um dado momento da peça, Nora contesta consequentemente uma narrativa que ela própria representou e a que o público assistiu – a de *Casa de Bonecas*. Com efeito, esta ação leva a questionar simultaneamente as formas pelas quais essa mesma narrativa se estrutura, a do entendimento do teatro como um espelho da realidade, de que Ibsen é pai. Esta ordem de ideias torna necessário um questionamento tanto ao drama realista

⁸⁵ Ver Capítulo 5: Baile de Máscaras.

⁸⁶ Johann W. Goethe, *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister apud* MONTEIRO, Paulo Filipe, *Drama e Comunicação*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p.130.

como a Ibsen, mas também no debate com o próprio teatro: na cenografia espelhada do espetáculo *Casa de Partida*, o público contempla os atores reproduzidos até ao infinito, ao mesmo tempo que se vê a ele próprio refletido, forçando uma hermetica que aborda tanto os temas do texto de Ibsen como discursa sobre o teatro e, por analogia, o próprio espetáculo.

A decisão de encenação que estabelece como principal estese do espetáculo o espelho, e que pretende a multiplicação quer dos atores quer do público, exige uma sala de espetáculos específica, não um palco à italiana, mas um espaço cénico em linha com uma plateia desnivelada. Estima-se que a última cena seja iluminada por um geral no palco, acompanhado pela luz de plateia onde atores e público estarão visíveis e espelhados. Desta feita, teremos um espaço aberto, ampliado pelos espelhos, onde todos os elementos do espetáculo estarão à vista. Esta decisão é crucial para que o solilóquio final da atriz que interpreta Nora comunique sob várias camadas discursivas: na narrativa, Nora despede-se do lar, ao mesmo tempo que se despede do contexto em que está inserida – que, por analogia, diz respeito ao análogo contexto pertencente ao momento da cena a que se assiste, o do próprio espetáculo. Assim, ao dirigir-se à circunstância em que está posicionada, a atriz é incitada a despedir-se igualmente dos atores e dos espetadores que a acompanham. Neste seguimento, o público, ao mirar-se refletido no cenário espelhado diante de si, também se questiona acerca de si próprio enquanto espetador de uma ilusão, e problematiza os mecanismos pelos quais o espetáculo está construído. Atores e público contestam o espetáculo porque o desmantelam, quando duvidam dele, tal como Nora duvida do sistema de Torvald. A título de conclusão, Nora despede-se do lar e a atriz que a interpreta despede-se do próprio espetáculo. É, desta forma, que conseguimos assistir às várias camadas discursivas que comunicam desde o particular para o universal, e vice-versa.

O solilóquio final de Nora é dirigido às personagens que viveram com ela o baile e à plateia. Trata-se de uma carta de despedida mas com a noção de que a ação errante de abandonar aquele espaço credita um novo possível apego a um outro contexto, no risco de voltar a inscrever-se numa história semelhante à que viveu. Esta é uma Nora assaz diferente da “Nora final” de Ibsen, uma Nora mais madura porque consciente de que a História tende a repetir-se.

Depois da volúpia atingida na cena anterior, no baile de máscaras⁸⁷, onde os corpos vibrantes dos atores celebravam o excesso mútuo, a peça entra em falência. A música cessa ante um aglomerado de corpos esgotados que, dispersos pelo espaço cénico, assinam uma decadência, reforçada pelo geral do desenho de luz, talvez em florescentes, que busca uma temperatura fria, crua. Nora é a única personagem que se ergue, após algum tempo e, na quietude que o espetáculo alcançou entretanto, e acompanhada pela respiração ofegante de todo o elenco, inicia o seu solilóquio final, dirigindo-se ora ao ator que interpretou Torvald ora aos outros atores ora ao seu público.

“NORA: Ui... Como é que eu vou dizer isto? Aqui à frente de tanta gente...”⁸⁸. Este é um início custoso porque pretende dar continuação a um momento que esvaziou o espetáculo, mas Nora, ganhando fôlego, decide declarar abertamente a sua intenção (“*[inspira fundo]* Então... Hum... Eu vou-me embora, está bem?”⁸⁸), servindo-se da metáfora preferida de Torvald, a da ave cantadeira (“Vou bater a asa e mudar de casa.”⁸⁸), e de uma outra referente à alegoria da caverna de Platão⁸⁹, para explicar que carece de novas ideias que a desarmem, que a zona de conforto não lhe serve, e que o espírito errante necessita de instigar-se permanentemente (“Este sítio que estão a ver, espelho sobre espelho, caverna sobre espaço, é um sítio demasiado reconhecível para o poder aceitar. Não há surpresas, nem há nenhum risco a correr. É-me tão confortável estar aqui. E eu tenho o sangue dos heróis a pulsar no meu coração errante.”⁸⁸). Simultaneamente, o lugar de conforto, que comumente alude a uma circunstância agradável, significa uma posição de rotina, leia-se clausura, onde as situações acontecem em *loop*, numa repetição constante, de modo que asfixiam a protagonista (“Sei precisamente o que acontece no segundo seguinte ao segundo presente, e no segundo seguinte ao seguinte. E por aí em diante. É por isso que tenho de abandonar. Esta noite, a boneca não está.”⁸⁸). Esta noção faz jus de História que acontece em repetição, segundo Friedrich Nietzsche e Richard Wagner, já exposta.

A percepção de Nora de uma vida baseada na repetibilidade inevitável fá-la projetar-se para uma descontinuidade de que os heróis são dotados, que assalta a

⁸⁷ Ver Capítulo 5: Baile de Máscaras.

⁸⁸ Ver Anexos: 2. Solilóquio Final, p. 217.

⁸⁹ PLATÃO, *A República*, trad. Elísio Gala, Lisboa: Guimarães Editores, 2005.

História em repetição e Ihe impõe uma espiral evolutiva. Esta é uma espiral cimentada pela tal inscrição do indivíduo, já referida, que alcança metas sequentes ao longo do seu percurso, que funda episódios disruptivos marcantes na História do Homem. Para além da ação de Nora suceder-se na reivindicação de uma história exclusivamente sua (“Quero lutar por uma história minha. Quero lutar por uma história inventada por mim.”⁹⁰), também reclama os direitos de igualdade e equidade para todos, lutando por uma afirmação de si própria enquanto mulher, minoria, ou indivíduo não normativo (“A minha inscrição pessoal face a um mundo que é de todos. Todos. De nós todos.”⁹⁰), representando-os concomitantemente. Numa outra dimensão discursiva, podemos falar de teatro como repetição, de uma ontologia do espetáculo ou do código de ator – ambos têm de se reinventar dentro de uma repetição que a arte teatral obriga. Neste encaixe, a passagem dirigida a Torvald (“Quero ir para o mundo para saber se o meu mundo és tu.”) também quer ser orientada para o público, e pretende exercer um vínculo direto com a frase “Preciso de saber quem tem razão: a sociedade ou eu.”⁹¹ da peça original de Ibsen. Em *Casa de Bonecas*, Nora destaca claramente a sua relação com a sociedade e com o marido – porque este faz parte dela –, na exigência de uma sabedoria prática de que carece, e que só se efetivará na experiência com a vida mundana por excelência. É, desta forma, que Nora tenciona assumir uma atitude crítica em relação ao meio que a envolve, na consolidação do seu amadurecimento consciente enquanto indivíduo; em *Casa de Partida*, esta maturação pessoal é equilibrada com o percurso feito pela atriz no próprio espetáculo que está a chegar ao fim, interpelando o objeto que representa e o público que o visiona. Tal como o espetáculo atinge uma saturação aquando do seu término, por analogia, a atriz alcança todas as etapas na altura deste solilóquio. Em suma, conseguimos constatar que a saturação de um elemento o torna desnecessário, o que quer dizer que há um tempo para que cada elemento aconteça e se desenvolva. Mais do que isso, apenas no momento em que acontece um elemento é que o mesmo se pode tornar eventualmente “necessário”, ou comunicante – em paralelismo, é a aceção de um espetáculo ativo e estimulante só no momento em que existe, em que é apresentado a alguém, um público, e Ihe indica discurso.

⁹⁰ Ver Anexos: 2. Solilóquio Final, p. 217.

⁹¹ Ver Anexos: 1. *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen – Texto Integral, p. 211.

O amadurecimento dá-se na passagem da ignorância ao conhecimento. Neste processo, o indivíduo despede-se de uma juventude e celebra a idade adulta. É notório o desenrolar deste procedimento na protagonista, na composição de uma Nora mais sensata. Por isso, é salientada a dimensão que diz respeito à maturidade de uma pessoa, na saturação de uma juventude individual (“Já te amei loucamente, já sorvi a juventude, já tive 2019 batimentos por minutos, já acreditei que tudo era possível, e achei o belo na eternidade tacanha que sonhei dos livros e dos filmes que via. Já ouvi todas as músicas que me arrebataram, e pensei que essas músicas eram escritas para mim, e pensei que essas eram as únicas músicas que me arrebatavam. Já fui flor e folha ao vento, já fui sofrimento. Já fui quase tudo o que idealizei para a minha vida, e quase tudo foi demais. Disse “ais”, morri como um homem e lutei como a Joana d’Arc. Fui *dark*, fui princesa, fui Hipólito. Fui eu própria no teatro. Fiz desacato. Já tive amores de Verão e namorei às escondidas. Já fugi pela janela. Já corri pelo prado e pelo Louvre. Já fiz um inter-rail.”⁹²), e na articulação com o remate de uma jovialidade do ato performativo *per si* (“Já dancei como se a minha vida dependesse disso. *Check*. Já fiz uma cena contigo em que disse que a liberdade é o meu nome do meio. “A liberdade é o meu nome do meio.” *Check*. Já tenho a escola toda.”⁹³).

Nora conclui que todas as etapas alcançadas lhe solidificam uma estrutura, mas que a sua definição só é ditada por aquilo que ela própria – ou um indivíduo, se quisermos – rejeita; isto é, aquilo que uma pessoa realmente deseja está ainda (e sempre) entregue ao desconhecido, e toma formas renovadas a cada descoberta materializada, porque uma personalidade vai sendo construída com base naquilo com que uma pessoa não se identifica, não quer, que recusa (“E acabas por perceber que aquilo que recusas é aquilo que te define. Os teus inimigos acabam por ser os teus melhores amigos.”⁹⁴). Esta elucidação torna a heroína consciente do seu ato de risco, na constatação de que, provavelmente, está sozinha na sua revolução ideológica, assente num questionamento que coloca tudo o que lhe pertence em causa, a Nora – Torvald, os filhos, o lar e o estatuto – e à atriz que a interpreta – o ato performativo, o próprio

⁹² Ver Anexos: 2. Solilóquio Final, p. 217.

⁹³ *Idem*, pp. 217 e 218.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 218.

espetáculo e o seu o público, o teatro – (“Se eu não não gostar de ti, quem não gostará?”⁹⁵).

A função de uma dialética arrojada que promove novos futuros subscreve o questionamento contínuo que agita convenções estabelecidas. É propício a este método que as convenções sejam derrubadas para que se fundem outras convenções, declinadas *a posteriori*, e assim sucessivamente. Isto acontece à escala histórica, social, e individual, mas também teatral, detetado por Nora (“Construí uma nova casa com novas regras numa nova categoria. E agora, o que se segue? A continuação. O caminho em frente. Voltar a destruir para voltar a ser errante. A agir sobre mim. Uma nova inscrição. Assinalar-me no teu mapa dos segredos. Eu quero mais. Quero muito mais. Eu tenho o direito de ser quem eu quiser. Depois de tanto vivermos e de tanto suarmos, temos de partir para outra. Outra casa, um outro amor num novo teatro.”⁹⁵). Neste entendimento, ao mesmo tempo que se assiste a uma personagem ciente da necessidade da sua ação, também se vislumbra o seu apelo pela emancipação particular de cada um, numa despedida que se dirige tanto aos elementos de narração como aos elementos de discurso. Não obstante, ainda que seja uma atitude segura e fomentada, a postura de Nora lida com a uma dificuldade que à despedida é inerente.

Dizer-se adeus para nunca mais é um gesto árduo e em que a atriz, na sua interpretação, terá de se servir de fortes ferramentas que a possibilitem comunicar a diversos planos – o emocional, o narrativo e o discursivo. A protagonista deve demorar-se no aceno final, no intuito de corporizar o paradoxo de alguém que quer partir com a mágoa infinita de não ficar. Esta dualidade é adensada quando ao destinatário é dedicado um amor exacerbado, como é o caso. Ao mesmo tempo, a intensa relação de Nora e os filhos, que vai ficar por aqui, é paralela à íntima interação dos atores, e destes com aquele público, naquele espetáculo, que agora finda – o espetáculo daquela noite, em específico, visto como o amor de uma noite de Verão. Assim, assistimos à peça falida por completo, ausente de história e conceito, ao espetáculo que se despede de si mesmo, e à partida como uma imensa despedida paradoxal. Fica apenas o amor, uma paixão ferida e saturada, que Nora deseja mas não quer (“Este é um discurso de fim. Fim. The end. O pano cai. Laus Deo. Adeus. Este é um discurso de despedida. Adeusinho.

⁹⁵ Ver Anexos: 2. Solilóquio Final, p. 218.

Meu amor, meu lindo amor. Amor, amor. Amor sincero. Amor perpétuo. Amor para sempre. Amor para nunca mais. Já estamos tão longe do início.”⁹⁶). Este amor exacerbado, maior que a vida e para além da morte, atua como o contexto que vincula um sujeito a um determinado sítio, e lhe solda raízes vigorosas no cumprimento da sua personalidade. Se assim é, então à ânsia de se deslocar de um contexto está anexo o entendimento de que este último acompanhará as suas decisões vindouras, como uma tatuagem.

No fundo, é no ato de se duvidar do contexto em que se está inserido que se dá a emancipação. Uma ação como esta traduz um desejo de desafiar-se ao encontro de uma inscrição no mundo – porque lhe investiga um futuro –, mas também no Homem que busca novas oportunidades para si próprio, por não se rever nas inscrições que vai creditando, antevendo-as como insuficientes comparadas com a magnitude daquilo que sonhou. Em *Doce Pássaro da Juventude* de Tennessee Williams, a personagem Chance (em português: oportunidade) contata a impossibilidade de se alcançar a totalidade do que se deseja: “CHANCE – Alguma coisa tem de ter sentido, não é, Princesa? Quero dizer que a vida tem de significar alguma coisa, só que nunca a alcançamos totalmente. Ficamos sempre pelo quase. Mas alguma coisa tem de ter sentido.”⁹⁷. É na vocação deste preceito que deve assentar a temperatura cénica que finaliza a peça. Implicitamente, o público deve assimilar a noção de que todos os elementos projetados ficaram muito aquém do ideal: um romance, um matrimónio, uma família, um lar, uma casa, uma vida, um estatuto, uma presença, uma figura, um gesto, um ato performativo... Também Mário de Sá-Carneiro, num poema de 1913, *Quási*, adverte para a incompletude do *modus vivendi*: “Um pouco mais de sol – eu era brasa, / Um pouco mais de azul – eu era além. / Para atingir, faltou-me um golpe d’asa... / Se ao menos eu permanecesse aquém... // Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído / Num baixo mar enganador d’espuma; / E o grande sonho despertado em bruma, / O grande sonho – ó dor! – quási vivido... / Quási o amor, quási o triunfo e a chama, / Quási o princípio e o fim – quási a expansão... / Mas na minh’alma tudo se derrama... / Entanto nada foi só ilusão! // De tudo houve um começo... e tudo errou... / – Ai a dor de ser-

⁹⁶ Ver Anexos: 2. Solilóquio Final, p. 218.

⁹⁷ WILLIAMS, Tennessee, *Doce Pássaro da Juventude e Outras Peças*, trad. José Agostinho Baptista, Lisboa: Relógio d’Água, 2015, p.182.

quási, dor sem fim... – / Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim, / Asa que se elançou
mas não voou... // Momentos d'alma que desbaratei... / Templos aonde nunca pus um
altar... / Rios que perdi sem os levar ao mar... / Ânsias que foram mas que não fixei... //

Se me vagueio, encontro só indícios... / Ogivas para o sol – vejo-as cerradas; / E mãos
d'herói, sem fé, acobardadas, / Puseram grades sobre os precipícios... // Num ímpeto
difuso de quebranto, / Tudo encetei e nada possuí... / Hoje, de mim, só resta o
desencanto / Das coisas que beijei mas não vivi... //

..... /

// Um pouco mais de sol – e fora brasa, / Um pouco mais de azul – e fora além. / Para
atingir, faltou-me um golpe d'asa... / Se ao menos eu permanecesse aquém... ”⁹⁸.

Foi quase, quase uma cena, é quase um espetáculo e, talvez, foi quase uma
emancipação. Quando Nora termina o seu solilóquio, a cena respira num silêncio
gritante. A protagonista faz menção de se dirigir para fora de cena, mas dá-se o *blackout*
antes de ela sair. Nunca se saberá se chega mesmo a fazê-lo.

⁹⁸ Sá-Carneiro, Mário de, *Poesia Completa de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Tinta-da-china, 2017, pp. 75 e 76.

CONCLUSÃO

É flagrante a avidez do artista que anseia perscrutar o mundo e narrá-lo criativamente, pelos seus olhos. Na senda de despertar para o que o envolve, de descobrir, ele interpela a circunstância na qual está inserido para lhe contar histórias, porque a descoberta faz-se no exercício epistemológico do relato. O ato de contar uma história é equivalente ao ato de a inventar, na urgência de a vivenciar, ou de lhe atribuir uma continuidade astuta. Fez-se isso nos gregos, na incansável *Odisseia*⁹⁹ de Homero, segundo a palavra de ordem que firmou “lembrar para não esquecer”, e faz-se isso hoje, na vontade de uma renovação dialética dos conteúdos que produza uma relação dialógica com a atualidade, motivando o aumento de todo um *campus* disponível às ciências sociais e humanas.

Conhecer o mundo e conhecer-se a si próprio é recuperar um legado que nos foi oferecido, uma herança que não se escolheu, lê-la e interpretá-la, como se fôssemos ao sótão de uma avozinha muito velhinha conhecer os mapas que fundaram a nossa genealogia, a de cada um de nós em particular. Este ato é extremamente necessário para nos localizar no caminho já percorrido, não por nós mas por outros, desvelando as descobertas alcançadas e os trajetos investidos para chegar a tais conclusões. E então impõe-se a questão: como continuar? Como projetar para a frente as ideias absorvidas pela nossa identidade? Não obstante, parece-me que esta ação não está inerente só à recordação nostálgica de um passado, de uma ideia, mas antes à sua metamorfose dirigida a um futuro, rumo a novas fórmulas de o testar, ao passado. A natureza deste teste faz-se no desafio ativo e constante de nós próprios, na elaboração de ardis que desbloqueiem as nossas convenções e coloquem em causa as nossas âncoras. Judith Butler, no seu *Problemas de Género*, traduz estes ardis por problemas: “Talvez a palavra *problema* não precisasse de carregar uma valência tão negativa. Arranjar problemas, no discurso reinante da minha infância, era algo que nunca deveríamos fazer precisamente porque isso nos *meteria em* problemas. A rebelião e a respetiva reprimenda pareciam estar enredadas nos mesmos termos, fenómeno que deu origem à minha primeira percepção crítica sobre o subtil ardil de poder: a lei prevalecente ameaçava-nos com

⁹⁹ HOMERO, *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa: Cotovia, 2006.

problemas, até nos metia em problemas, tudo para não termos problemas. Cheguei então à conclusão de que os problemas são inevitáveis, e a missão é qual a melhor maneira de os arranjar, qual a melhor maneira de ter problemas. À medida que o tempo passava, entraram outras ambiguidades na paisagem crítica. Reparei que *problemas* era por vezes um eufemismo para um problema de fundo misterioso (...).”¹⁰⁰. De facto, “a melhor maneira de ter problemas” é escolhermos as nossas lutas em consciência – adotarmos uma exigência que nos encaminhe para obstáculos de excelência.

Uma identidade é carente de interrupções, rasgos e questionamentos, na força de se desenvolver, assumindo vários posicionamentos *per si*, num espectro muito mais amplo, a um avanço cada vez mais significativo. Após eleger como objeto do meu estudo a obra *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen, e de o ter examinado com profundidade, pude concluir que, ao mesmo tempo, enfrentar a identidade de um clássico é encarar a identidade de quem o enfrenta – neste caso, eu. Deste modo, há duas forças transformadoras que acompanharam a minha criação artística: a primeira, por mim proporcionada, enquanto compreendi o contexto da peça, esclareci a sua importância social e histórica, formulei questões à dramaturgia, remeti dialética aos conteúdos expostos na aquisição de referências de contacto, e procurei formas plásticas de a executar e uma maneira minimamente interessante de a atualizar, num diálogo intenso e desafiador com Ibsen; e a segunda, veiculada à minha postura, que reclamou uma reflexão da minha identidade enquanto sujeito que se inscreve num determinado contexto, promovendo uma reestruturação da minha consciência enquanto indivíduo, agregada a uma perceção da experiência que se pode obter com um clássico, no entendimento prévio do trabalho artístico que ainda falta cumprir.

Mediante o percurso apresentado acima, constato um amadurecimento das minhas ferramentas de trabalho enquanto artista que estimam uma esquematização mais clara de ler o clássico, de pensar uma dramaturgia e elaborar uma encenação. Paralelamente, verifico a importância da obrigatoriedade de descrição de uma concretização cénica de um objeto, averiguando as dificuldades que lhe estão pertencentes. Mais do que a busca de uma estruturação coesa de uma encenação, este trabalho levou-me a confrontar com uma sensibilidade inerente ao registo de um

¹⁰⁰ BUTLER, Judith, *Problemas de Género*, trad. Nuno Quintas, Lisboa: Orfeu Negro, 2017, p.43.

processo e à dificuldade de argumentar com emoção e sem enleios uma procura rigorosa de detalhar a defesa: achar as palavras necessárias, nos termos certos, e com os significados adequados, de modo a criar um fio condutor ágil ao leitor, na tentativa de lhe sugerir imagens que servissem uma melhor compreensão da minha peça.

A defesa da argumentação de uma encenação está sujeita a falhas de ordem diversa. Há uma tentativa de clarificar as alíneas da minha investigação, e a sua construção lógica, mas sempre na consciência de que lhe é intrínseca uma margem de erro que força o leitor a constituir as suas próprias e exclusivas imagens a partir das propostas dadas. Esta inevitável noção da argumentação como uma carta aberta parcial aprova um desdobramento hermenêutico assente na traição das palavras, através da tentativa da sua tradução.

No capítulo 11 (Place du Châtelet – O desconhecido – Nana faz filosofia sem saber) da obra cinematográfica *Viver a Sua Vida* de Jean Luc-Godard, assiste-se a uma conversa entre a protagonista do filme, Nana, e um desconhecido sobre a natureza das palavras e a sua significação: “Nana: É engraçado. De repente, não sei o que dizer! Acontece-me muito. Sei o que quero dizer. Penso bem no que vou dizer para ver se é isso que quero dizer. Mas no momento de dizer... já não consigo dizer. / Desconhecido: Evidentemente. Leu “Os Três Mosqueteiros”? / Nana: Não. Mas vi o filme. Porquê? / Desconhecido: Porque nele...o Porthos... Até nem é nesse filme, é no “Vinte Anos Depois”. Porthos é aquele grande, forte, um pouco aparvalhado... Ele nunca pensou, compreende? Certa vez, tem de pôr uma bomba num subterrâneo para o mandar pelos ares. Coloca a bomba, acende o rastilho e fuge, como é óbvio. Mas enquanto corre, põe-se a pensar. E pensa em quê? Pergunta-se como é possível pôr um pé à frente do outro... Também já deve ter pensado nisso. Pára então de correr, não consegue avançar mais. Aquilo explode, o teto cai-lhe em cima... Ele segura-o com os ombros, pois é muito forte... Mas passado um dia ou dois ele cede, é esmagado e morre. A primeira vez que ele pensa, morre. / Nana: Por que me conta essa história? / Desconhecido: Por nada, só por falar. / Nana: Por que é preciso falar sempre? Devíamos calar-nos mais, viver em silêncio... Quanto mais se fala, menos as palavras significam. / Desconhecido: Talvez, mas como se pode... / Nana: Não sei. / Desconhecido: Eu descobri que não podemos viver sem falar. / Nana: Então é isso, eu gostava de viver sem falar. / Desconhecido: Sim, seria bom... Seria bom... É como se deixássemos de nos amar. Mas não é possível, nem

nunca vai ser. / Nana: Mas porquê? As palavras deviam exprimir exatamente o que queremos dizer. Acha que nos traem? / Desconhecido: Sim, mas nós também as traímos. Devíamos poder dizer o que queremos, como já aconteceu com a literatura. É extraordinário que um homem como Platão... que a gente possa compreender... e é verdade que compreendemos! E no entanto, ele escreveu em grego, há 2500 anos. Já ninguém conhece a língua, pelo menos de forma exata. Ainda assim, apanhamos uma parte, por isso conseguimos expressar-nos. E nós precisamos disso. / Nana: E por que é que temos de nos expressar? Para nos compreendermos? / Desconhecido: Precisamos de pensar, e para pensar é preciso falar, não há outra maneira... E para comunicar, deve-se falar. A vida é mesmo assim. / Nana: Sim, mas ao mesmo tempo é muito difícil. Eu acho que a vida devia ser fácil. A sua história de “Os Três Mosqueteiros” pode ser muito bela, mas é terrível. / Desconhecido: Sim, é terrível, mas é uma indicação. Eu acredito que... aprendemos a falar bem...quando renunciamos à vida por algum tempo. É quase... o preço. / Nana: Então falar é mortal? / Desconhecido: Falar é quase uma ressurreição relativamente à vida. Falando, vivemos uma vida diferente do que quando não falamos, percebe? Para viver, falando... devemos passar pela morte da vida sem falar. Não sei se me faço entender, mas... Há uma certa ascese que dita que só falamos bem quando olhamos a vida com desapego. / Nana: No entanto, não se pode viver a vida quotidiana com... sei lá... com... / Desconhecido: Com desapego. Sim, mas nós alternamos. É por isso que passamos do silêncio às palavras... Oscilamos entre os dois, porque é o movimento da vida que é... Estamos na vida quotidiana e depois elevamo-nos para... chamemos-lhe “vida superior”, não é tolice dizê-lo, a vida com pensamento. Mas essa vida pressupõe matar a vida quotidiana, a vida demasiado elementar. / Nana: Então pensar e falar são a mesma coisa? / Desconhecido: Eu acho que sim. Platão já o dizia. É uma velha ideia. Mas acho que não podemos distinguir no pensamento, o pensamento propriamente dito e as palavras que o exprimem. Analisando a consciência, você não conseguiria expressar um pensamento senão por palavras. / Nana: Então, falando, arriscamo-nos a mentir. / Desconhecido: Sim, porque a mentira é também a nossa forma de investigar. Há pouca diferença entre o erro e a mentira. Não me refiro a mentiras vulgares, como eu prometer que venho amanhã e não vir, porque não quero vir, entende? Isso são logros. Mas uma mentira subtil, muitas vezes, pouco se distingue do erro. A gente procura e não encontra as palavras certas. Era o que dizias há pouco; por

isso é que não sabia o que dizer. Naquele momento, receou não encontrar a palavra certa. Acho que foi isso. / Nana: Sim, mas como ter a certeza que se encontrou a palavra certa? / Desconhecido: Há que trabalhar. Ela chega com esforço. Deve dizer-se o que é preciso, duma forma que pareça... correta, ou seja, que não magoe, que diga o que é preciso, que faça o que tem a fazer... sem magoar, sem ferir. (...) Kant, Hegel, a filosofia alemã surgem para nos trazer de volta à vida...e para nos fazer ver que temos de passar pelo erro para alcançar a verdade. / Nana: O que pensa do amor? / Desconhecido: Era forçoso introduzir o corpo, e veja-se... Leibnitz introduziu o contingente... as verdades contingentes a par das verdades necessárias é a vida quotidiana. E aos poucos, chegamos à filosofia alemã que afirma que pensamos na vida, através das suas servitudes, dos seus erros, e temos de lidar com isso. É verdade. / Nana: O amor não devia ser a única verdade? / Desconhecido: Mas para tal, o amor deveria ser sempre verdadeiro! Conhece alguém que saiba de imediato o que ama? Não é verdade, aos 20 anos não se sabe o que se ama. As “migalhas” que agarra através da sua experiência... Quando diz “Amo isto”, é sempre uma mistura, mas para sermos unos com aquilo que amamos, é preciso ter maturidade. É preciso procurá-la. É essa a verdade da vida. Daí que o amor seja uma solução, desde que seja verdadeiro.”¹⁰¹.

Godard adverte para um indeclinável vínculo entre falar e pensar, em paralelo com o ato de comunicar. A renovação perseverante de um espírito crítico deve coexistir em estreita ligação com uma exposição por palavras para que, em debate, se possa abarcar o mundo de uma forma mais perspicaz e ousada. A reflexão traz ideias, e a refutação ilações novas e apropriadas aos modos de vida das civilizações.

É imprescindível a fomentação de um pensamento acerca do nosso histórico enquanto indivíduos, agentes civilizados, mesmo sabendo de antemão que nunca se irá alcançar todo o conhecimento de que dispomos. A nossa missão é ir arrecadando referências que estilizem noções eficazes e que façam de cada sujeito um comunicador ímpar produtor de discurso. É neste ponto que regressamos a Godard: na aquisição de uma bagagem rica em conteúdo, o Homem corresponde ao seu ímpeto irreversível do amor – ao defender as ideias que acredita sofregamente –, no aperfeiçoamento constante da sua forma de amar, a sua maneira de comunicar. É um caminho continuado

¹⁰¹ *Viver a Sua Vida*, realiz. Jean-Luc Godard, Midas Filmes, 2011.

com base no diálogo e no choque amoroso com outras argumentações, na senda de se descobrir uma forma pessoal e mais autêntica, justa em democracia, de se apaixonar. Claro está, esta nomeação das paixões prontifica-se a designar igualmente o seu inverso, tornando evidente os conteúdos que menos apetece, com que o Homem não se identifica e por isso desconsidera. Esta via esclarece-o sobre identidade individual, que se regista na procura de uma representação dele próprio, sempre a partir daquilo que declaradamente não o retrata: “E acabas por perceber que aquilo que recusas é aquilo que te define. Os teus inimigos acabam por ser os teus melhores amigos.”¹⁰².

A descrição de um processo dramaturgico e de encenação levou-me a organizar premissas e referências com as quais tenho vindo a lidar há algum tempo, e a desenhar um fio condutor comum entre elas. Neste método, tentei posicionar-me face a cada um dos discursos nomeados, mas também no seu todo, de modo a certificar uma área de conteúdos que privilegio (ou seja, pelos quais sou apaixonado) e onde mais me movo. Por isso, ao refletir a criação artística contemporânea, pude antever certos códigos intrínsecos que me interessa explorar em detrimento de outros, e assim formar o meu próprio estilo criativo. Um procedimento de meta-reflexão como este afere um pensamento acerca da índole de um ato criativo.

Se uma encenação é composta e solidificada pelo seu autor, segundo referências que privilegia porque as ama, também é verdade que esse vínculo apaixonado pelos conteúdos criativos advém já dos modelos que o autor adquiriu enquanto pessoa e artista – no fundo, falamos de legado, a tal herança que não se escolhe. Assim, concluímos que uma encenação é sempre um exercício de identidade, onde habitam identidades outras, que vêm de outros lugares e tempos distintos, talvez alguns do futuro. O cariz romântico desta constatação retém a ideia de que somos todos continuação uns dos outros, que vivemos todos numa imensa ligação universal; não obstante, no lado mais sorumbático deste fundamento está a dedução de que não se é totalmente livre artisticamente, e que um ato criativo obriga sempre a uma luta comprada com a nossa bagagem, na intenção de sobressairmos. Afinal, qual é a especificidade de uma encenação própria? Mais: se as nossas referências são filhas daquilo que somos, da nossa identidade, então onde nasce a identidade de uma

¹⁰² Ver Anexos: 2. Solilóquio Final, p. 218.

encenação portuguesa? A resposta é devolvida pelo clássico: é preciso trabalhar, como sugeriu Godard (ou as *Três Irmãs*¹⁰³?), procurar uma maturidade que nos faça chegar à verdade, que não existe.

A presente escrita deste trabalho de projeto levou-me a noções mais eficazes de uma comunicação mais concreta na minha explicitação dos vários caminhos num processo de trabalho e, por isso, na solidificação de considerações da especificidade dos objetos artísticos inscritos na atualidade. Acredito que esta vertente ser-me-á benéfica na investida de uma investigação mais profunda e a longo prazo quer no meu trabalho profissional enquanto encenador quer na minha pesquisa académica que um doutoramento poderá validar.

¹⁰³ *Três Irmãs* de Anton Tchekov: “Macha – (...) É preciso viver... É preciso viver. / IRINA (*encostando a cabeça ao peito de Olga*) – (...) é preciso trabalhar, trabalhar e mais nada! (...) É Outono, breve será Inverno, a neve cobrirá tudo, e eu trabalharei, eu trabalharei... / OLGA (*abraçando as duas irmãs*) – (...) Ó minhas queridas irmãs, a nossa vida ainda não terminou. Viveremos! A música soa tão alegre, tão jubilosamente! Mais um pouco ainda, e havemos de saber porque vivemos, porque sofremos nós. Se soubéssemos, se nós soubéssemos!” (TCHEKOV, Anton, *Três Irmãs*, trad. Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa: Relógio d’Água, 2006, p.237)

BIBLIOGRAFIA

- AAVV, 1996, *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*, trad. Helena Barbas, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- AAVV, 1999, *Dicionário Básico da Língua Portuguesa*, Porto: Porto Editora.
- BUTLER, Judith, 2017, *Problemas de Género*, trad. Nuno Quintas, Lisboa: Orfeu Negro.
- DELEUZE, Gilles, 2004, *Rizoma*, trad. Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- DIDEROT, DENIS, 1941, *Paradoxo Sobre o Ator*, trad. Adolfo Casais Monteiro, Lisboa: Editorial Inquérito.
- ÉSQUILO, 1998, *Persas*, trad. Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa: Edições 70.
- EURÍPIDES, 2008, *Medeia*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- GIL, José, 2004, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa: Relógio d'Água, 2012.
- GOFFMAN, Erving, 1993, *A Apresentação do eu na vida de todos os dias*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio d'Água.
- GOLDBERG, Roselee, 2007, *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*, trad. Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes, Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- HAN, Byung-Chul, 2018, *A Expulsão do Outro*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio d'Água.
- HOMERO, 2003, *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa: Cotovia, 2006.
- IBSEN, Henrik, 1998, *Casa da Boneca*, trad. Elsa Uva, Lisboa: Publicações Europa-América.
- IBSEN, Henrik, 2008, *Peças Escolhidas 3*, trad. Karl Erik Schollhammer, Aderbal Freire-Filho, Lisboa: Edições Cotovia.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2017, *Teatro Pós-Dramático*, trad. Manuela Gomes e Sara Seruya, Lisboa: Orfeu Negro.
- MOLINARI, Cesare, 2010, *História do Teatro*, trad. Sandra Escobar, Lisboa: Edições 70.

- MONTEIRO, Paulo Filipe, 2010, *Drama e Comunicação*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1998, *A Gaia Ciência*, trad. Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida e Maria Encarnação Casquinho, Lisboa: Lisboa: Relógio d'Água.
- PESSOA, Fernando, 2006, *Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa: Editorial Presença.
- PLATÃO, 2008, *O Banquete*, trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Lisboa: Edições 70.
- RANCIÈRE, Jacques, 2010, *O Espetador Emancipado*, trad. José Miranda Justo, Lisboa: Orfeu Negro.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, 2017, *Poesia Completa de Mario de Sá-Carneiro*, Lisboa: Tinta-da-china.
- SHAKESPEARE, William, 2013, *À Vossa Vontade*, trad. Fernando Villas-Boas, Lisboa: Bicho do Mato.
- SÓFOCLES, 1999, *Rei Édipo*, trad. Maria do Céu Zambujo Fialho, Lisboa: Edições 70.
- SZONDI, Peter, 2001, *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*, trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo: Cosac & Naify Edições.
- TCHEKOV, Anton, 2006, *A Gaivota; O Tio Vânia; Três Irmãs; O Ginjal*, trad. Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa: Relógio d'Água.
- TEODÓSIO, André e., 2014, *Supernova*, Lisboa: Douda Correria.
- WAGNER, Richard, 2003, *A Obra de Arte do Futuro*, trad. José M. Justo, Lisboa: Antígona.
- ZIZEK, Slavoj, 2013, *O Ano Em Que Sonhámos Perigosamente*, trad. Rogério Bettoni, Lisboa: Relógio d'Água.

FILMOGRAFIA

- *Sinónimos*, 2019, realiz. Nadav Lapid, Films4you.
- *Viver a Sua Vida*, 1962, realiz. Jean-Luc Godard, Midas Filmes, 2011.

WEBGRAFIA

- LAING, Katie, <Why I Couldn't Bring Myself To Talk On Telly About Trump>, (<https://www.hebrideswriter.com/2016/12/01/why-i-couldnt-talk-on-the-telly-about-trump/>), consulta em 30 de Setembro de 2019.

ANEXOS

1.

CASA DE BONECAS DE HENRIK IBSEN

TEXTO INTEGRAL

Peça em 3 atos (1879)

Tradução de Karl Erik Schollhammer e Aderbal Freire-Filho

PERSONAGENS

Helmer, advogado

Nora, sua esposa

Doutor Rank

Sra. Linde

Krogstad, advogado

Os três pequenos filhos dos Helmer

Anne-Marie, a ama

Helene, criada dos Helmer

Paquete

A peça tem lugar na casa da família Helmer.

PRIMEIRO ATO

Uma sala confortável, mobilada com bom gosto mas sem luxo. No fundo, à direita, a porta que conduz ao hall. À esquerda, a porta que leva ao escritório de Helmer. Entre elas, um piano. No centro da parede à esquerda, uma porta, e uma janela mais à frente. Perto da janela, uma mesa redonda com uma poltrona e um sofá pequeno. Na parede da direita, mais recuada, uma porta e, mais à frente, uma salamandra ao lado da qual está um par de poltronas e uma cadeira de balouço. Entre a salamandra e a porta, uma pequena mesa. Nas paredes, gravuras. Prateleiras com porcelanas e outros pequenos objetos decorativos. Pequeno armário de livros com edições de luxo. No chão, um tapete; e há lume na salamandra. É um dia de Inverno.

Toque de campainha no hall; depois de um instante, ouve-se o abrir da porta. Nora entra na sala, alegre e cantarolando. Está de chapéu e sobretudo e coloca muitos embrulhos na mesa à direita. Deixa a porta para o hall aberta e percebe-se que está ali um pacote que carrega uma árvore de Natal e um cesto, que passa à criada que lhes abriu a porta.

NORA: Esconde bem a árvore de Natal, Helene. As crianças só devem vê-la à noite, quando estiver enfeitada. *(Para o pacote, pegando na carteira:)* Quanto é?

PAQUETE: Cinquenta oere.

NORA: Aqui tem uma coroa. Não, fique com o troco.

O pacote agradece e sai. Nora fecha a porta. Continua a rir alegremente enquanto tira o sobretudo e o chapéu.

NORA *(do bolso tira um pacotinho de biscoitos de amêndoa e come alguns; vai na ponta dos pés até à porta do escritório do marido):* Ah, ele está em casa. *(Ainda cantarolando, dirige-se à mesa do lado direito.)*

HELMER (*de dentro*): Será que estou a ouvir o canto da minha cotovia?

NORA (*abrindo alguns dos embrulhos*): É ela.

HELMER: É o meu esquilo saltitante?

NORA: Sim, sou eu.

HELMER: E quando é que o esquilo voltou para casa?

NORA: Agora, agora mesmo. (*Põe os biscoitos no bolso e limpa a boca.*) Vem cá, Torvald. Vem ver as compras que eu fiz.

HELMER: Estou ocupado. (*Um pouco depois a porta abre-se e aparece Helmer com uma caneta na mão.*) Disseste compras? Tudo isto? O meu passarinho gastador anda a deitar dinheiro fora.

NORA: Ah, Torvald. Este ano podemos gastar um pouco mais. É o primeiro Natal em que não precisamos de poupar.

HELMER: Mas também sabes que não podemos desperdiçar.

NORA: Um pouquinho podemos, não podemos? Só um pouquinho. Agora que vais ter um ótimo salário e vais ganhar muito, muito dinheiro.

HELMER: Depois do Ano Novo. E só vou receber pela primeira vez daí a três meses.

NORA: Ah, até lá podemos pedir um empréstimo.

HELMER: Nora! (*Brincando, puxa-lhe a orelha*) A irresponsabilidade de sempre... Imagina se eu pedisse emprestadas mil coroas, tu gastasses tudo no Natal, e no Ano Novo me caísse uma telha em cima da cabeça que me deixasse estirado no...

NORA (*coloca a mão na boca de Helmer*): Ai! Não digas isso.

HELMER: E se acontecesse? Então?

NORA: Se acontecesse uma coisa tão terrível, tanto faria ter dívidas ou não.

HELMER: E as pessoas que tivessem emprestado o dinheiro?

NORA: As pessoas? Ah, quem é que se importa com elas? Se nem as conheço...

HELMER: Nora, Nora. Tinhas que ser mulher. Não, francamente, Nora, tu sabes o que eu penso a respeito disso. Nenhuma dívida! Nunca pedir emprestado! Num lar construído sobre dívidas, empréstimos, respira-se um ar de prisão, não existe tranquilidade, alegria. Até hoje, nós resistimos bravamente e vamos continuar a resistir no pouco tempo que ainda é preciso.

NORA (*aproxima-se da salamandra*): Está bem, Torvald, como queiras.

HELMER (*segue-a*): Então, então... Não baixes as asas, minha cotovia. Não fiques zangado, meu esquilincho. (*Mostra-lhe a carteira de dinheiro.*) Nora, o que achas tu que eu tenho aqui?

NORA (*vira-se rapidamente*): Dinheiro!

HELMER: Olha aqui. (*Dá-lhe umas notas.*) Eu sei bem o que se gasta numa casa, nesta época de Natal.

NORA (*contando as notas*): Dez, vinte, trinta, quarenta... Obrigada, obrigada, Torvald. Isto vai dar para muita coisa.

HELMER: Espero que sim.

NORA: Vai sim, vai. Vou mostrar-te as compras que eu fiz. Tão baratas! Olha. Roupas novas para o Ivar... e um sabre de brincar. Para o Bob, um cavalo e uma trombeta. E aqui uma boneca com uma caminha, para a Emmy. É muito ordinária, mas como ela a vai partir logo... E aqui tecidos e aventais para as criadas. A velha Anne-Marie devia ganhar muito mais.

HELMER: E que tens nesse embrulho?

NORA (*gritando*): Não, Torvald! Só à noite é que podes ver.

HELMER: Está bem, mas diz-me, e tu, minha menina perdulária, o que é que gostarias de receber de presente?

NORA: Ah, eu não quero nada para mim.

HELMER: Claro que queres. Diz-me lá alguma coisa razoável que gostasses de ter?

NORA: Na verdade, não sei. Ah, sim, Torvald...

HELMER: O quê?

NORA (*mexe-lhe nos botões da roupa, sem olhar para ele*): Se tu queres mesmo dar-me alguma coisa, tu podias... podias...

HELMER: E então? Diz de uma vez.

NORA (*rápido*): Podias dar-me dinheiro, Torvald. Só o que puderes. Assim eu compro alguma coisa para mim, um dia destes.

HELMER: Mas, Nora...

NORA: Ah, sim, faz isso por mim, meu querido Torvald, eu peço-te, suplico! Faço um embrulho com um lindo papel dourado, para pendurar na árvore de Natal. Não vai ser divertido?

HERLMER: Qual é o pássaro que só desperdiça...?

NORA: Ah, um passarinho perdulário, eu sei. Vamos fazer como eu disse. Ah, Torvald, assim eu tenho tempo para pensar e escolher o que mais preciso. Não achas melhor assim? Não achas?

HELMER: *(sorrindo)* Pode ser. Isto é, se realmente guardares o dinheiro que te estou a dar, e realmente comprares alguma coisa para ti. Mas tu acabas por gastar na casa e em coisas inúteis. E depois eu tenho que te voltar a dar mais dinheiro.

NORA: Ah, Torvald, mas...

HELMER: Não adianta negar, minha querida, minha pequenina Nora. *(Coloca o braço na cintura dela.)* O passarinho perdulário é muito bonito, mas gasta muito dinheiro. É impressionante como fica caro para um homem manter...um passarinho perdulário.

NORA: Não digas isso, Torvald. Eu economizo tudo o que posso.

HERMER *(rindo)*: É verdade. Tudo o que podes. Mas não podes muito.

NORA *(sorrindo e cantarolando)*: Se tu soubesses, Torvald, as despesas que nós, cotovias e esquilinhos, temos.

HELMER: Tu és muito engraçadinha. Igual ao teu pai. Fazes tudo para arranjar dinheiro mas, assim que consegues, parece que o dinheiro se evapora nas tuas mãos. Nunca sabes o que fazes com ele. Bom, tenho de te aceitar como tu és. Está-te no sangue. Sim, sim, sim... essas coisas são herdadas.

NORA: Bem que eu gostaria de ter herdado as qualidades do meu pai.

HELMER: E eu não queria que tu fosses diferente do que és, minha doce cotovia. Mas...olhando bem, parece que tu... como é que eu posso dizer... tens um ar... de quem fez alguma coisa que não devia...

NORA: Tenho?

HELMER: Tens. Olha-me nos olhos.

NORA (*olhando para ele*): Então?

HELMER (*com o dedo em riste*): Será que a minha menina gulosa fez alguma travessura na cidade?

NORA: Não, como podes pensar uma coisa dessas?

HELMER: A minha gulosa não fez mesmo uma visitinha à confeitaria?

NORA: Não, juro que não, Torvald.

HELMER: Não deu uma lambidinha num frasco de geleia?

NORA: De forma nenhuma.

HELMER: Nem uma mordidinha num biscoitinho ou dois de amêndoa?

NORA: Não, Torvald, juro que não...

HELMER: Eu só estava a brincar.

NORA (*aproxima-se da mesa à direita*): Eu seria incapaz de fazer qualquer coisa que te desagradasse.

HELMER: Eu sei... deste-me a tua palavra. (*Aproxima-se dela.*) Bem, guarda lá os teus segredos de Natal. Eles vão ser revelados hoje à noite, quando se acender a árvore.

NORA: Lembraste-te de convidar o Dr. Rank?

HELMER: Não, mas não é preciso, é claro que ele janta connosco. De qualquer forma, vou convidá-lo quando ele passar aqui esta manhã. Já encomendei um bom vinho. Ah, Nora, como anseio por esta noite!

NORA: Eu também. E as crianças vão adorar.

HELMER: Como é bom pensar que consegui um cargo seguro e de confiança no Aktiebanker... e com um bom salário. Só pensar nisso já é um prazer.

NORA: Ah, sim, é maravilhoso!

HELMER: Lembraste do Natal do ano passado? Tu passaste três semanas trancada, todos os dias, até depois da meia-noite, a fazer flores e enfeites para a árvore de Natal e tanta... surpresa, como tu dizias. Ah, não me lembro de época mais enjoada.

NORA: Eu não me aborreci nem um bocadinho.

HELMER (*sorrindo*): Mas o resultado foi um fracasso, Nora.

NORA: Não comeces a rir-te de mim outra vez. Eu tive alguma culpa de o gato entrar e rasgar tudo?

HELMER: Não, claro que não tiveste... Tu tiveste foi a maior boa vontade para agradar a toda a gente e isso é o que importa. Mas é bom que os tempos de penúria tenham acabado.

NORA: É maravilhoso!

HELMER: Agora não preciso de ficar aqui sozinho a aborrecer-me e tu não precisas de castigar os teus benditos olhos e as tuas mãozinhas delicadas.

NORA (*batendo palmas*): Não é verdade, Torvald? Não é preciso, já não é preciso. Nunca mais. Ah, é tão bom ouvir isso! (*Pega no braço dele.*) Agora vou dizer como penso organizar a nossa vida depois do Natal. (*A campainha toca.*) Ah! Estão a tocar. (*Arruma a sala rapidamente.*) Vem aí alguém. Que pena.

HELMER: Não estou em casa para ninguém. Lembra-te disso.

CRIADA (*na porta de entrada*): Está ali fora uma senhora desconhecida.

NORA: Manda entrar.

CRIADA (*para Helmer*): E o doutor também chegou.

HELMER: Já está no meu escritório?

CRIADA: Sim, senhor.

Helmer entra no escritório. A criada deixa entrar a Sra. Linde, que veste um vestido de viagem, e fecha a porta.

SRA. LINDE (*tímida e um pouco hesitante*): Bom dia, Nora.

NORA (*insegura*): Bom dia.

SRA. LINDE: Não me estás a reconhecer.

NORA: Não, acho que não... Ah, sim, acho que sim... *(Com um grito.)* Ah! Kristine, és tu mesma?

SRA. LINDE: Sim, sou eu.

NORA: Kristine! E eu sem te reconhecer. Também, como poderia...? *(Contendo o impulso.)* Estás tão mudada, Kristine.

SRA. LINDE: Pois é, acho que estou. São nove, dez longos anos.

NORA: Faz assim tanto tempo que não nos vemos? É verdade. Se tu soubesses como tenho sido feliz nos últimos oito anos. Chegaste hoje aqui à cidade? Foste corajosa em fazer uma viagem tão longa assim em pleno Inverno.

SRA. LINDE: Cheguei no vapor hoje de manhã.

NORA: Para festejar o Natal, naturalmente. Ah, como é maravilhoso e como nos vamos divertir! Mas tira esse casaco. Aqui não está frio. *(Ajuda-a a tirar o casaco.)* Vem, vamos pôr-nos aqui perto da salamandra. Não, senta-te nessa poltrona. Eu vou-me sentar na cadeira de balouço. *(Segura-lhe nas mãos.)* Ah, agora estás outra vez com o teu rosto de sempre. Estás só... só um pouco pálida, Kristine, um bocadinho mais magra.

SRA. LINDE: E muito, muito mais velha, Nora.

NORA: Talvez, um pouco mais velha... um pouquinho, nem tanto. *(Pára de repente e fica séria.)* Ah, mas que egoísta que eu sou, fico aqui a tagarelar. Kristine, minha querida, abençoada Kristine, perdoas-me?

SRA. LINDE: O que queres dizer, Nora?

NORA (*lentamente*): Pobre Kristine, ficaste viúva.

SRA. LINDE: Há três anos.

NORA: Eu sabia, vi no jornal. Kristine, tu tens que acreditar. Pensei muitas vezes em escrever naquela altura, mas adiava sempre, acontecia sempre alguma coisa.

SRA. LINDE: Claro que eu entendo, Nora.

NORA: Não, Kristine. Foi horrível da minha parte. Ah, pobre Kristine. Deves ter sofrido muito. Ele não te deixou nada?

SRA. LINDE: Não.

NORA: E nem um filho?

SRA. LINDE: Não.

NORA: Nada, então?

SRA. LINDE: Nem mesmo um luto... nem uma saudade para guardar.

NORA (*olhando sem acreditar*): Como é possível, Kristine?

SRA. LINDE (*com um sorriso triste, faz uma festa no cabelo de Nora*): Às vezes acontece, Nora.

NORA: Assim, sozinha... deve ser tão pesado para ti. Eu tenho três filhos maravilhosos. Ah, tu não podes ver nenhum agora porque eles saíram com a criada. Mas conta-me tudo.

SRA. LINDE: Não, não, não. Conta tu primeiro.

NORA: Não, tu começa. Hoje não quero ser egoísta. Hoje só quero pensar em ti. Mas só tenho de te contar uma coisa. Sabes a grande felicidade que nos aconteceu nestes dias?

SRA. LINDE: Não. O que aconteceu?

NORA: Imagina, o meu marido foi nomeado diretor do banco, do Aktiebanken.

SRA. LINDE: O teu marido? Que sorte!

NORA: Não é? Viver da advocacia é tão incerto... sobretudo quando só se aceita causas belas e justas. Como o Torvald... e nisso eu sempre concordei com ele. Não podes imaginar como estamos cheios de esperança. Ele vai assumir a diretoria do banco já no Ano Novo e então terá um salário alto e boas comissões. Aí vamos ter uma vida muito diferente... bem como desejamos. Ah, Kristine, como me sinto leve... feliz! É tão bom ter bastante dinheiro e não precisarmos de nos preocupar, não é?

SRA. LINDE: Pelo menos, é maravilhoso ter o necessário.

NORA: Não, não apenas o necessário, mas muito, muito dinheiro.

SRA. LINDE (*sorrindo*): Nora, Nora, ainda não ganhaste juízo. Na escola eras uma grande gastadora.

NORA (*risando*): O Torvald diz que ainda sou. (*O dedo em riste.*) Mas “Nora, Nora” não é tão maluca como vocês pensam. E também, até agora não tivemos dinheiro para deitar fora. Sempre precisámos de trabalhar muito, os dois.

SRA. LINDE: Tu também?

NORA: Sim, coisas pequenas, trabalhos manuais, tricô, bordados, umas coisas assim. *(Sem dar importância.)* E outras coisas mais. Tu sabes que o Torvald deixou o Ministério quando nos casámos. Lá ele não tinha nenhuma perspectiva de promoção e como precisava de ganhar mais... Mas no primeiro ano fora desse emprego ele esforçou-se demais, tinha que procurar serviços por todo o lado, e trabalhava o tempo inteiro, de manhã à noite. E então não aguentou e ficou doente... gravemente. Os médicos disseram que ele precisava de fazer uma viagem, ir para o Mediterrâneo.

SRA. LINDE: Eu soube. Vocês passaram um ano em Itália?

NORA: Exatamente. Não era fácil viajar, como podes imaginar. O Ivar tinha acabado de nascer... mas era preciso ir. Foi uma viagem maravilhosa, linda. Salvou a vida do Torvald. Mas custou tanto dinheiro, Kristine!

SRA. LINDE: Posso imaginar.

NORA: Umas quatro mil e oitocentas coroas. Um dinheirão, não é?

SRA. LINDE: Mas nesses casos já é uma grande sorte ter esse dinheiro.

NORA: Eu conto-te: foi o meu pai quem nos deu.

SRA. LINDE: Ah! Foi na altura em que o teu pai morreu, não foi?

NORA: Nessa altura. E, imagina, eu sem poder sair daqui para cuidar dele. Estava aqui à espera de que um dia para o outro nascesse o Ivar. E o Torvald tão mal, a precisar de mim. Meu querido pai! Nunca mais o vi, Kristine. Foi o pior momento que passei na minha vida de casada.

SRA. LINDE: Tu gostavas muito dele. E então... a viagem para a Itália?

NORA: Sim, tínhamos o dinheiro, e os médicos diziam que não podíamos esperar mais. Viajámos um mês depois, mais ou menos.

SRA. LINDE: E o teu marido votou totalmente recuperado?

NORA: Novinho em folha.

SRA. LINDE: Ah! Então este médico...?

NORA: O quê?

SRA. LINDE: Acho que ouvi a criada dizer que era doutor o homem que chegou ao mesmo tempo que eu.

NORA: Ah, o Dr. Rank. Não vem como médico. É o nosso melhor amigo e passa aqui por casa pelo menos uma vez por dia. O Torvald nunca mais esteve doente, desde aquela época. E as crianças também são saudáveis, e eu também. *(Levanta-se num pulo, batendo palmas.)* Ah, meu Deus, meu deus, Kristine. Como é maravilhoso viver e ser feliz... ah, mas... que coisa tão feia! Não paro de falar de mim. *(Senta-se numa cadeira ao lado da Sra. Linde, colocando as mãos no joelho dela.)* Não fiques zangada comigo, por favor. Diz-me, é mesmo verdade que tu não amavas o teu marido? Então porque casaste com ele?

SRA. LINDE: A minha mãe ainda era viva mas já não saía da cama e precisava da minha ajuda. E eu também tinha que cuidar dos meus dois irmãos pequenos. Não podia recusar a proposta.

NORA: Acho que tens razão. Então... ele era rico?

SRA. LINDE: Ele estava muito bem... mas os negócios dele eram incertos, Nora. Quando morreu, veio tudo abaixo, não ficou nada.

NORA: E depois?

SRA. LINDE: Eu tive de me arranjar abrindo uma lojinha, e também uma pequena escola e o que mais pude inventar. Os últimos três anos foram como um como um único e enorme dia de trabalho sem descanso para mim. Agora acabou, Nora. A minha mãe já não precisa de mim. Morreu, coitada. E os meus irmãos também não precisam. Têm os empregos deles e sustentam-se sozinhos.

NORA: Deve ser um grande alívio.

SRA. LINDE: Ao contrário, um vazio enorme. Ninguém a quem dedicar a vida! (*Levanta-se, inquieta.*) Por isso, eu já não aguentava aquele fim do mundo. Aqui deve ser mais fácil encontrar alguma coisa para fazer e para me ocupar os pensamentos. Se eu tivesse a sorte de encontrar um emprego fixo, algum trabalho de escritório...

NORA: Mas é tão duro, Kristine, e já te cansaste tanto. O melhor seria passares um tempo numa estância balnear.

SRA. LINDE (*aproxima-se da janela*): Mas eu não tenho nenhum pai para me dar o dinheiro da viagem, Nora.

NORA (*levanta-se*): Ah, não fiques zangada comigo.

SRA. LINDE (*aproxima-se de Nora*): Nora, minha querida, tu é que não deves zangar-te comigo. O pior desta situação é que me deixa muito amarga... Não ter ninguém por quem trabalhar... e mesmo assim estar obrigada a pedir a todos algum trabalho. É preciso viver!... Por isso ficamos egoístas. Tu não vais acreditar: agora, por exemplo, quando me contaste sobre a tua nova situação, eu fiquei mais feliz por mim mesma do que por vocês.

NORA: Porquê? Ah! Estás a querer dizer que o Torvald talvez te possa ajudar?

SRA. LINDE: Sim, foi no que eu pensei.

NORA: E ele vai fazer isso, Kristine. Deixa nas minhas mãos. Primeiro, vou preparar o terreno com muito cuidado. Vou inventar alguma coisa alegre para o deixar de bom humor. Ai, Kristine, eu quero tanto ajudar-te.

SRA. LINDE: Como tu és boa pessoa, Nora... interessares-te assim por mim. Tão boa!... para quem quase não conhece os males e as dificuldades da vida.

NORA: Eu? Eu quase não conheço os... ?

SRA. LINDE: Só os... trabalhos manuais e outras coisas assim... Tu és uma criança, Nora.

NORA (*levanta a cabeça e cruza a sala*): Tu não devias dar-te esse ar de superioridade.

SRA. LINDE: Como?

NORA: És como os outros. Toda a gente pensa que eu não sirvo para nada de sério...

SRA. LINDE: Calma!

NORA: ...que eu nunca passei por nenhuma dificuldade neste mundo.

SRA. LINDE: Nora, minha querida, acabaste de me contar as tuas dificuldades.

NORA: As miudezas! (*Em voz baixa.*) Não contei a maior de todas.

SRA. LINDE: A maior? O que queres dizer?

NORA: Tu diminuis-me, tratas-me como se eu valesse menos do que tu, Kristine, mas não devias fazer isso. Orgulhas-te de ter trabalhado duro tanto tempo para sustentar a tua mãe.

SRA. LINDE: Eu não acho que valho mais do que ninguém. Mas é verdade: fico orgulhosa e contente quando penso que pude dar algum alívio à minha mãe nos seus últimos tempos.

NORA: E também te orgulhas quando pensas no que fizeste para os teus irmãos.

SRA. LINDE: Acho que tenho o direito.

NORA: Também acho. Mas agora vais ouvir uma coisa, Kristine. Eu também tenho motivo para me sentir orgulhosa e contente.

SRA. LINDE: Não duvido. Mas estás a falar do quê?

NORA: Chiu, mais baixo! Imagina se o Torvald ouvisse! Ele não pode... de modo nenhum! Ninguém pode saber, Kristine. Ninguém, além de ti.

SRA. LINDE: Saber do quê?

NORA: Aqui, mais perto. *(Leva-a para o sofá ao lado.)* Sim... eu também tenho do que me orgulhar e sentir feliz. Fui eu quem salvou a vida do Torvald!

SRA. LINDE: Salvaste? Salvaste como?

NORA: contei-te a viagem a Itália, não foi? O Torvald não estaria vivo se não tivesse feito essa viagem.

SRA. LINDE: Eu sei. E o teu pai deu-vos o dinheiro que era preciso.

NORA *(sorrindo)*: É o que o Torvald pensa, e toda a gente, mas...

SRA. LINDE: Mas?

NORA: O meu pai não deu nem um níquel. Fui eu quem arranjou o dinheiro.

SRA. LINDE: Tu? Aquele dinheiro todo?

NORA: Quatro mil e oitocentas coroas. O que me dizes tu agora?

SRA. LINDE: Mas, Nora... como foi possível? Ganhaste a lotaria?

NORA (*com desprezo*): A lotaria? (*Desdenhando:*) Que mérito teria isso?

SRA. LINDE: Mas onde é que conseguiste?

NORA (*cantarolando e sorrindo enigmaticamente*): Hum... tralalalala...

SRA. LINDE: Porque pedir um empréstimo tu não podias.

NORA: Não? Porque não?

SRA. LINDE: Não. Porque uma mulher casada não pode pedir um empréstimo sem o consentimento do marido.

NORA (*orgulhosa*): Ah, mas quando se trata de uma mulher casada que tem algum talento para os negócios, uma mulher casada astuciosa, então...

SRA. LINDE: Mas, Nora, não estou a perceber como...

NORA: Nem precisas. Eu não disse que pedi dinheiro emprestado. Poderia tê-lo conseguido de outra maneira. (*Joga-se num sofá.*) Poderia tê-lo recebido de algum admirador. Uma mulher atraente como eu...

SRA. LINDE: Tu és doida.

NORA: Estás morta de curiosidade, Kristine.

SRA. LINDE: Escuta, Nora, querida. Tu não agiste levianamente?

NORA (*de novo, sentada*): É leviano uma pessoa salvar a vida do marido?

SRA. LINDE: O que eu acho leviano é que, sem o conhecimento dele...

NORA: Mas se ele não podia saber de nada! Pelo amor de Deus, tu não entendes? Ele não podia saber do perigo de vida que corria. Foi comigo que os médicos falaram para dizer que a vida dele estava em perigo, que nada podia salvá-lo... só uma temporada no Mediterrâneo. Achas que não tentei primeiro com jeito... eu dizia-lhe como seria maravilhoso para mim ir viajar para o estrangeiro, como as outras recém-casadas. Eu chorava, suplicava, dizia que no estado em que eu estava ele devia ser gentil e atender aos meus desejos. Dei a entender que ele devia pedir um empréstimo. Aí ele quase sempre se zangava, Kristine. Que eu era leviana e que era o dever dele como marido não ceder aos meus caprichos – como ele dizia. Então eu disse para mim mesma: “Está bem, está bem, eu vou salvá-lo de qualquer maneira.” E foi aí que encontrei uma saída.

SRA. LINDE: E o teu marido não soube pelo teu pai que o dinheiro não era dele?

NORA: Não, nunca. O meu pai morreu exatamente naqueles dias. Eu tinha pensado em contar-lhe tudo a ele e pedir-lhe segredo. Mas como ele estava tão doente... infelizmente, não foi preciso.

SRA. LINDE: E nunca confiaste nada ao teu marido?

NORA: Não, pelo amor de Deus. Como podes pensar numa coisa dessas. Ele é tão rigoroso nessas coisas! E depois, seria uma humilhação para o Torvald, com aquele seu amor próprio masculino, saber que me devia alguma coisa. A felicidade do nosso lar nunca mais seria a mesma.

SRA. LINDE: Nunca lhe vais contar?

NORA (*pensativa e sorridente*): Talvez, com o tempo. Daqui a muitos anos, quando eu já não foi tão bonita como agora. Não, não te rias! Quero dizer: quando o Torvald já não gostar tanto de mim como agora, quando ele já não se alegrar por me ver dançar, mascarar, declamar. Nessa altura, vai ser bom ter um trunfo guardado. (*Mudando de assunto.*) Disparate, disparate. Esse dia não vai chegar nunca. Então, o que me dizes do meu grande segredo, Kristine? Eu não sirvo também para alguma coisa? Podes acreditar, este caso trouxe-me muitas preocupações. Não tem sido fácil para mim cumprir os compromissos de pagamento nos prazos certos. Eu explico-te. Existe, no mundo dos negócios, uma coisa chamada juros trimestrais e uma coisa chamada prestações. E tudo isso é muito difícil de administrar. Tive que poupar aqui e ali, onde podia, percebes? Do orçamento da casa não era possível tirar nada, porque o Torvald tem de viver bem. Eu também não podia deixar as crianças mal vestidas. O que recebia para elas, devia usar só com elas. Meus benditos filhos.

SRA. LINDE: Então, o dinheiro que seria para os teus gastos pessoais foi o que pagou o empréstimo? Pobre Nora!

NORA: Claro. Era o que mais me pertencia. Cada vez que o Torvald me dava dinheiro para vestidos novos, por exemplo, eu nunca gastava mais do que a metade, comprava sempre os mais simples e os modelos mais baratos. Sorte minha que tudo me cai tão bem, o Torvald nunca notou nada. Mas muitas vezes foi difícil, porque é tão bom andar bem vestida, não é?

SRA. LINDE: Claro que é.

NORA: Também tive outras fontes de renda. No Inverno passado, por sorte apareceu-me um trabalho, uns documentos para copiar. Eu trancava-me em casa e escrevia todas as noites, até altas horas. Ah, às vezes ficava tão cansada, tão cansada... mas, por outro

lado, era muito bom trabalhar e ganhar dinheiro. Era quase como se eu fosse um homem.

SRA. LINDE: Mas quanto conseguiste pagar dessa maneira?

NORA: Não sei dizer exatamente. Neste tipo de negócio, tu não imaginas, é muito difícil ter o controlo das contas. Eu só sei que paguei tudo o que consegui juntar. Muitas vezes não sabia o que fazer. *(Sorrindo.)* Então ficava sentada aqui, a imaginar que um velho rico se apaixonava por mim.

SRA. LINDE: Um velho rico? Quem?

NORA: Disparates. E que tinha morrido, e quando abrissem o testamento estaria escrito com letras bem grandes: “deixo toda a minha fortuna à encantadora Sra. Nora Helmer, que deve receber imediatamente e em dinheiro vivo.”

SRA. LINDE: Mas quem é esse homem, Nora querida?

NORA: Ai meu Deus, tu não percebes? Esse homem não existe. Era só uma coisa que eu ficava aqui a pensar muitas vezes, quando não encontrava outra saída para conseguir o dinheiro. Mas não importa. O infeliz desse velho pode ficar onde estiver, já não preciso dele, nem do testamento dele. Porque agora livre-me desse peso. *(Levanta-se de um salto.)* Ai, meu Deus, como é delicioso pensar nisso, Kristine. Não ter mais problemas. Sem problemas, totalmente sem problemas e poder brincar e pular com as crianças. A casa linda e bem arrumada, como o Torvald gosta. E a Primavera que está aí a chegar, com o céu limpo e azul. Aí, se calhar, vamos poder viajar um pouco, talvez eu possa rever o mar. Ah, é tão maravilhoso viver e ser feliz.

Escuta-se a campainha na sala.

CRIADA *(no hall)*: Com licença, Sra. Helmer, está aqui um senhor que quer conversar com o Sr. advogado.

NORA: Com o Sr. gerente do banco, quer dizer.

CRIADA: Sim, com o Sr. gerente do banco, mas eu não sabia se... já que o doutor está lá dentro.

NORA: Quem é este senhor?

KROGSTAD (*à porta da sala*): Sou eu, minha senhora.

A Sra. Linde assusta-se e vira-se para a janela.

NORA (*avança um passo em direção a ele, tensa e a meia-voz*): O senhor? O que quer o senhor? Para que quer falar com o meu marido?

KROGSTAD: Nada, negócios do banco... Eu tenho um pequeno cargo no Aktiebanken e agora, pelo que ouço dizer, o seu marido será o nosso diretor.

NORA: Trata-se então de...

KROGSTAD: Apenas negócios... Nada mais.

NORA: Então tenha a bondade de entrar ali no escritório. (*Despede-se, indiferente, fechando a porta. Volta para dentro da salamandra.*)

SRA. LINDE: Quem é aquele homem, Nora?

NORA: O advogado Krogstad.

SRA. LINDE: Então é ele mesmo?

NORA: Tu conheces aquele sujeito?

SRA. LINDE: Conheci-o há muitos anos. Durante algum tempo ele foi procurador-assistente no nosso distrito.

NORA: Eu lembro-me.

SRA. LINDE: Como está mudado!

NORA: Parece que teve um casamento muito infeliz.

SRA. LINDE: E agora é viúvo, não é?

NORA: Com muitos filhos. Repara, agora o lume já pegou. *(Abre a porta da salamandra e afasta a cadeira de balouço.)*

SRA. LINDE: Dizem que está metido em todo o tipo de negócios.

NORA: Ah, é? Pode ser, eu não sei nada disso. Mas não vamos falar mais de negócios, é tão aborrecido.

(Entra o doutor Rank, vindo do escritório de Helmer.)

RANK *(ainda à porta, falando para Torvald)*: Não, não, não quero incomodar, prefiro conversar um pouco com a sua mulher. *(Fecha a porta e repara na Sra. Linde.)* Ah, perdão, parece que estou a mais aqui também.

NORA: Não, de modo nenhum. *(Apresenta.)* Doutor Rank. Sra. Linde.

RANK: Ah... um nome que se escuta com frequência nesta casa. Acho que me cruzei com a Sra. na escada, quando cheguei.

SRA. LINDE: Pois foi. Eu subo muito devagar, cansa-me muito.

RANK: Ah! Algum problema de saúde?

SRA. LINDE: Apenas cansaço.

RANK: Nada mais? E a Sra. veio descansar... nas festas?

SRA. LINDE: Vim procurar trabalho.

RANK: Será um bom remédio contra o cansaço?

SRA. LINDE: As pessoas têm que viver, doutor.

RANK: É o que toda a gente diz: que é preciso viver.

NORA: Ora, Dr. Rank, o Sr. também gosta de viver.

RANK: Claro que gosto. Apesar das minhas misérias, prefiro continuar a sofrer o maior tempo possível. E todos os meus pacientes pensam da mesma maneira. E também pensam assim os que sofrem de males morais. Agora mesmo deixei no escritório do Helmer um homem que sofre gravemente desses males.

SRA. LINDE (*em voz baixa*): Ai sim?

NORA: Que quer dizer com isso?

RANK: Aquele advogado... Krogstad. Um homem como a Sra. não pode imaginar. Tem o caráter podre até à raiz. Mas até mesmo ele começou a falar dizendo, solenemente, que precisava de viver.

NORA: E ele queria falar com o Torvald acerca de quê?

RANK: Não faço ideia. Só ouvi que era alguma coisa sobre o Aktiebanken.

NORA: Eu não sabia que o Krogs... que esse advogado, Krogstad, tinha alguma coisa a ver com o Aktiebanken.

RANK: Tem. Deram-lhe uma espécie de emprego lá. *(Para a Sra. Linde:)* Não sei se lá onde a Sra. mora também é assim, se andam sempre a farejar atrás de podridões morais. E quando encontram alguém contaminado, internam esse indivíduo num bom cargo para o poderem observar. Enquanto isso, os saudáveis ficam de fora.

SRA. LINDE: Mas são os doentes os que mais precisam de ser internados.

RANK *(fazendo um gesto conformado com os ombros)*: É isso! É esse o pensamento que faz da nossa sociedade um hospital.

Nora, absorta nos próprios pensamentos, subitamente dá um riso baixinho e bate palmas.

RANK: Porque é que se ri disto? A Sra. sabe, de facto, o que é uma sociedade?

NORA: O que é que eu tenho a ver com essa sociedade... sem graça? Eu ri-me de uma coisa muito diferente, uma coisa muito divertida. Ah, Dr. Rank, diga... de agora em diante todos os empregados do Aktiebanken vão depender do Torvald?

RANK: É isso que acha tão divertido?

NORA *(sorrindo e cantarolando)*: É uma coisa minha, uma coisa minha. *(Começa a andar pela sala.)* É mesmo muito engraçado pensar que nós... que o Torvald agora tenha tanto poder sobre tanta gente. *(Pega no pacote dos biscoitos.)* Dr. Rank, aceita um biscoitinho?

RANK: Ora, ora, biscoitos de amêndoa! Eu pensava que eram proibidos aqui.

NORA: Estes deu-mos a Kristine.

SRA. LINDE: O quê? Eu?

NORA: Não, não te assustes. Como é que podias adivinhar que o Torvald me tinha proibido? Sabes porquê? Ele tem medo que me estraguem os dentes. Mas não faz mal... Só esta vez. Não é, Dr. Rank? Por favor. *(Enfia um biscoito na boca do doutor Rank.)* E um para ti também, Kristine. E para mim também, só um mais pequenininho... está bem, dois. *(Começa a andar de novo.)* Ah, estou muito, muito feliz. Agora só existe uma coisa no mundo que eu tenho uma vontade doida de fazer.

RANK: Ai sim? E o que é?

NORA: Uma coisa que eu tenho a maior vontade de dizer na cara do Torvald.

RANK: E porque não diz?

NORA: Não, não tenho coragem, é feio demais.

SRA. LINDE: Feio?

RANK: Então, não a aconselho... Mas, a nós os dois, pode dizer. O que é que tem tanta vontade de dizer na cara do Helmer?

NORA: Eu tenho uma vontade doida de gritar: diabos me levem!

RANK: Louca, louca!

SRA. LINDE: Deus me livre, Nora.

RANK: Então diga. Aí está ele.

NORA (*escondendo o pacote dos biscoitos*): Chiu.

Helmer entra, vindo do escritório, com o casaco sobre o braço e o chapéu na mão.

NORA (*para ele*): Então, Torvald querido. Livraste-te dele?

HERLMER: Foi-se embora.

NORA: Posso apresentar? É a Kristine, que acabou de chegar à cidade.

HELMER: Kristine...? Desculpe, mas eu acho que não sei...

NORA: A Sra. Linde, querido. Kristine Linde.

HELMER: Ah, sim. Provavelmente uma amiga de infância da minha mulher?

SRA. LINDE: Somos amigas dos velhos tempos.

NORA: E imagina: ela agora fez esta longa viagem para falar contigo.

HELMER: Comigo?

SRA. LINDE: Bem... não é bem assim...

NORA: A Kristine tem muito jeito para trabalhar em escritórios... E, além disso, tem muita vontade de trabalhar sob a direção de um homem capaz, para aprender mais do que ela já sabe.

HELMER: É muito sensato da sua parte, minha senhora.

NORA: E quando ela soube que tu foste nomeado diretor do banco – saiu uma notícia – , viajou o mais depressa que pode até cá. Não é verdade, Torvald, que podes fazer alguma coisa por ela, para me agradar?

HELMER: Não é tão impossível. A Sra. é viúva?

SRA. LINDE: Sou.

HELMER: E tem prática em trabalhos de escritório?

SRA. LINDE: Bastante.

HELMER: Nesse caso, é bem provável que eu lhe possa arranjar um emprego.

NORA (*batendo palmas*): Viste? Viste?

HELMER: A Sra. chegou no momento certo.

SRA. LINDE: Oh... como posso agradecer?

HELMER: Não tem de quê. (*Veste o casaco.*) Mas agora têm de me desculpar.

RANK: Espere. Eu vou consigo. (*Pega no casaco de peles e aquece-o à salamandra.*)

NORA: Não te demores muito, querido Torvald.

HELMER: Uma hora, no máximo.

NORA: Também vais, Kristine?

SRA. LINDE (*vestindo-se*): Preciso de ir procurar um quarto.

HELMER: Então podemos descer a rua juntos.

NORA (*ajudando a Sra. Linde*): É uma pena nós vivermos numa casa tão pequena, é impossível para nós...

SRA. LINDE: Ah, não penses nisso... Adeus, Nora, querida. E obrigada por tudo.

NORA: Até logo. Porque hoje à noite tens que vir. E o Sr. também, Dr. Rank. O quê? Se melhorar? É claro que vai melhorar. É só agasalhar-se bem.

Todos saem, conversando. Ouvem-se vozes de crianças na escada da casa.

NORA: Estão a chegar, estão a chegar!

Corre para abrir a porta. Entra a ama, Anne-Marie, com as crianças.

NORA: Entra, entra! (*Curva-se para os beijar*): Meus queridos, abençoados! Olha Kristine, não são maravilhosos!

RANK: Nada de conversas aqui na corrente de ar!

HELMER: Venha, Sra. Linde, agora só uma mãe vai aguentar isso.

O doutor Rank, Helmer e a Sra. Linde descem as escadas. A ama entra na sala com as crianças. Nora também entra, fechando a porta para o hall.

NORA: Como estão frescos e alegres! Que bochechinhos vermelhas vocês têm. Como maçãs ou rosas. (*As crianças falam todas ao mesmo tempo.*) Divertiram-se? Que maravilha! Então, tu arranjaste sozinho o trenó com a Emmy e o Bob? De uma vez só? Imagina! Sim, tu és um rapagão, Ivar. Ah, Anne-Marie, deixa que eu pego-lhe um bocadinho. Minha querida bonequinha! (*Tira a filha menor das mãos da ama e dança com ela.*) Sim, sim, a mamã também vai dançar com o Bob. Quê? Brincaram com bolas

de neve? Quem me dera ter ido também! Não, deixa isso comigo, eu própria quero tirá-lhes a roupa. Ah, sim, por favor, é tão divertido. Enquanto isso podes ir entrando, pareces gelada. Tens ali café quente em cima do forno.

A ama entra no quarto à esquerda. Nora tira os agasalhos das crianças e espelha-os pela sala, enquanto as crianças continuam a falar todas ao mesmo tempo.

NORA: Ah, foi, um cão grande andou a perseguir-vos? Mas não mordeu, pois não? Não, os cães não mordem crianças pequeninas e muito bonequinhas. Não mexas nos presentes, Ivar! O que é? Isso é o que tu gostarias de saber, não é? Ah, não, é uma coisa muito feia! Vamos brincar? Vamos brincar a quê? Às escondidas? Sim, vamos brincar a isso. O Bob começa. Eu, então sou eu.

Ela brinca com as crianças, rindo e gritando, na sala e no quarto vizinho à direita. Nora esconde-se debaixo da mesa e as crianças entram a correr, procuram mas não a encontram, escutam o riso abafado e correm para a mesa e levantam a toalha da mesa e encontram-na. Gritos de alegria. Ela sai de gatas, arrastando-se, para as amedrontar, novos gritos de alegria. Enquanto isso, alguém bate à porta de entrada, sem que ninguém repare. A porta entreabre-se e aparece o advogado Krogstad. As brincadeiras continuam.

KROGSTAD: Perdão, Sra. Helmer.

NORA *(solta um grito abafado, vira-se, ergue-se rapidamente)*: Ah, que deseja?

KROGSTAD: Desculpe-me, a porta estava só encostada. Alguém deve ter-se esquecido de a fechar.

NORA *(levanta-se totalmente)*: O meu marido não está em casa, Sr. Krogstad.

KROGSTAD: Eu sei.

NORA: Então o que é que o Sr. quer?

KROGSTAD: Trocar umas palavras com a Sra..

NORA: Comigo? *(Para as crianças.)* Vão ter com a Anne-Marie. O quê? Não, o homem estranho não vai fazer nada de mal à mamã. Quando ele se for embora podemos brincar outra vez.

Leva as crianças para o quarto à esquerda e fecha a porta.

NORA *(inquieta, tensa)*: Quer falar comigo?

KROGSTAD: Sim, com a Sra..

NORA: Hoje? Mas ainda não é o dia primeiro.

KROGSTAD: Não, hoje é a véspera de Natal. E a alegria desta noite vai depender da Sra..

NORA: O que é que o Sr. quer? Hoje eu não posso, de modo nenhum.

KROGSTAD: Por enquanto, não vamos falar desse assunto. É outra coisa. A senhora tem alguns minutos?

NORA: Tenho. Apesar de...

KROGSTAD: Ótimo. Eu estava no restaurante de Olsen e vi o seu marido descer a rua.

NORA: Ah, sim.

KROGSTAD: Na companhia de uma senhora.

NORA: E então...?

KROGSTAD: Posso fazer uma pergunta? Essa senhora não é por acaso a Sra. Linde?

NORA: É.

KROGSTAD: Acaba de chegar à cidade?

NORA: Sim, hoje.

KROGSTAD: Ela é sua amiga?

NORA: Sim, é. Mas não percebo...

KROGSTAD: Eu também a conheci há muito tempo.

NORA: Eu sei.

KROGSTAD: Ai sim? Então a Sra. já sabe a história. Foi o que imaginei. Posso fazer-lhe uma pergunta direta? A Sra. Linde vai ter um emprego no Aktiebanken?

NORA: Como se atreve a interrogar-me acerca disso, Sr. Krogstad? O Sr, que é um subordinado do meu marido? Mas já que pergunta, vou-lhe dizer. Sim, a Sra. Linde vai ter um emprego. E fui eu que a recomendei, Sr. Krogstad. Agora já sabe.

KROGSTAD: Então eu tinha razão.

NORA (*começa a andar pela sala*): Como o Sr. vê, tenho alguma influência. Mesmo sendo mulher, isso não significa que... Quando se está numa posição subalterna, Sr. Krogstad, é preciso tomar cuidado para não ofender ninguém que...

KROGSTAD: ...que tenha influência.

NORA: Exatamente.

KROGSTAD (*mudando de tom*): Sra. Helmer, pois tenha a bondade de usar a sua influência a meu favor.

NORA: O quê? O que quer dizer?

KROGSTAD: A Sra. teria a bondade de interceder para que eu continue na minha posição subalterna no banco?

NORA: Que significa isso? Quem é que está a pensar tirar-lhe o seu emprego?

KROGSTAD: A Sra. não precisa fingir-se inocente à minha frente. Eu sei que a sua amiga não quer correr o risco de se encontrar comigo e, aliás, agora já sei a quem devo agradecer o meu despedimento.

NORA: Mas eu garanto que...

KROGSTAD: Está bem, está bem... só lhe digo isto: ainda há tempo, e eu aconselho-a a usar a sua influência para impedir que aconteça.

NORA: Mas, Sr. Krogstad, eu não tenho influência nenhuma.

KROGSTAD: Não tem? Tenho a impressão de a ter ouvido dizer que...

NORA: Claro, não quis dizer... Eu... Como pode imaginar que eu tenha tanta influência sobre o meu marido?

KROGSTAD: Eu conheço o seu marido do nosso tempo de estudantes. E duvido muito que o Sr. diretor do banco seja mais inflexível do que os outros maridos.

NORA: Se vai falar com desprezo do meu marido, a porta está aberta, é melhor tomar o caminho da rua.

KROGSTAD: A Sra. é muito corajosa.

NORA: Eu já não tenho medo de si. Depois do Ano Novo vou estar livre desta história toda.

KROGSTAD: Preste atenção, minha senhora. Se for preciso, lutarei para manter o meu cargo no banco como se estivesse a lutar pela minha vida.

NORA: Estou a ver que sim.

KROGSTAD: E não é só por causa do salário. Isso é o menos importante. Mas por outra coisa que... Bem, vou-lhe dizer. A Sra. naturalmente sabe, assim como toda a gente, que uma vez, há muitos anos, eu cometi uma... imprudência.

NORA: Acho que ouvi dizer qualquer coisa.

KROGSTAD: O caso não chegou aos tribunais, mas imediatamente fecharam-se-me todas as portas. Por isso, comecei a dedicar-me ao tipo de negócios que a Sra. sabe. Eu tinha de fazer alguma coisa para sobreviver, e posso dizer que não fui pior do que os outros. Mas, agora, preciso de me livrar de tudo isso. Os meus filhos estão a crescer e por eles eu tenho que recuperar a minha reputação... burguesa. O cargo no banco era um primeiro degrau. E agora o seu marido quer empurrar-me escada abaixo, de volta à lama.

NORA: Valha-me Deus, Sr. Krogstad, eu não posso fazer nada para o ajudar.

KROGSTAD: Porque não quer. Mas eu tenho os meios para a obrigar.

NORA: O Sr. não vai contar ao meu marido que eu lhe devo dinheiro?

KROGSTAD: Humm... e se eu contasse?

NORA: Seria vergonhoso da sua parte. *(Com o choro engasgado na garganta.)* Esse segredo, que é a minha alegria e o meu orgulho... ser descoberto de uma maneira tão feia e suja... revelado pelo Sr.... Ia-me deixar numa situação muito desagradável.

KROGSTAD: Desagradável, só?

NORA *(com ênfase)*: Faça como quiser. Será pior para si... o meu marido vai ver que espécie de homem o Sr. é. E, aí sim, perderá mesmo o seu emprego.

KROGSTAD: Eu perguntei se a Sra. tem medo apenas da situação desagradável, em casa.

NORA: Se o meu marido souber, ele naturalmente vai pagar o que ainda falta e depois não teremos mais nada a ver consigo.

KROGSTAD *(avança um passo)*: Ouça, Sra. Helmer. Será que a Sra. não tem boa memória? Ou não sabe mesmo nada de negócios? Eu vou ter de esclarecer melhor o seu caso.

NORA: Como?

KROGSTAD: Quando o seu marido estava doente, a Sra. procurou-me para me pedir 4.800 coroas emprestadas.

NORA: Eu não conhecia mais ninguém.

KROGSTAD: Prometi conseguir essa quantia...

NORA: E conseguiu.

KROGSTAD: Prometi conseguir essa quantia, sob certas condições. A Sra. estava tão preocupada com a doença do seu marido e tão emprenhada em arranjar dinheiro para a viagem, que, acho eu, não deu muita importância aos detalhes. Por isso não é inoportuno lembrar-lhos agora. Prometi conseguir o dinheiro em troca de uma promissória, que eu próprio redigi.

NORA: E que eu assinei.

KROGSTAD: Muito bem. Abaixo, acrescentei algumas linhas dizendo que seu pai garantia a dívida. Essas linhas, o seu pai devia assinar.

NORA: Devia? Mas ele assinou.

KROGSTAD: Eu tinha deixado a data em branco, para que o seu pai datasse no dia em que assinasse do documento. A Sra. lembra-se?

NORA: Sim, acho que sim.

KROGSTAD: E entreguei-lhe a promissória para que a Sra. a mandasse por correio ao seu pai. Não foi assim?

NORA: Foi.

KROGSTAD: E naturalmente a Sra. fez isso logo. Porque, uns cinco ou seis dias depois, devolveu-me a promissória com a assinatura do seu pai. Então, eu entreguei-lhe o dinheiro.

NORA: E que mais? Eu não tenho pago pontualmente?

KROGSTAD: Pontualmente. Mas, voltando ao que eu estava a dizer... aqueles tempos devem ter sido muito difíceis para a senhora.

NORA: Muito difíceis.

KROGSTAD: O seu pai estava muito doente, acho.

NORA: Estava no fim da vida.

KROGSTAD: E morreu logo depois.

NORA: Sim.

KROGSTAD: Diga-me, Sra. Helmer, lembra-se, por acaso, do dia da morte do seu pai? O dia do mês, quero eu dizer...

NORA: O meu pai morreu a 29 de Setembro.

KROGSTAD: Exatamente. Foi o que eu descobri. Por isso mesmo, há uma coisa curiosa... *(tira um papel)* ...que eu não consigo explicar.

NORA: Uma coisa curiosa? Não sei do que o...

KROGSTAD: É curioso, minha Sra., que seu pai tenha assinado esta promissória três dias depois da morte.

NORA: Como? Não estou a perceber.

KROGSTAD: O seu pai morreu no dia 29 de Setembro. Mas, olhe aqui: ele assinou e datou, 2 de Outubro. Não é muito curioso, Sra. Helmer? *(Nora fica calada.)* Pode explicar isto? *(Nora continua calada.)* Também é estranho que as palavras “dois de outubro”, e o ano, não estejam escritos com a letra do seu pai, mas com uma letra que eu acho que conheço. Está bem, isso explica-se. O seu pai pode ter-se esquecido de datar e alguém, sem nenhum problema, fez isso, antes de saber da morte dele. Não há nada de mal

nisso. O que conta é a assinatura. E ela é autêntica, não é, Sra. Helmer? Foi realmente o seu pai, ele mesmo, quem escreveu o nome aqui?

NORA (*após um breve silêncio, joga a cabeça para trás e olha-o com teimosia*): Não, não foi. Fui eu quem escreveu o nome do meu pai.

KROGSTAD: A Sra. deve saber que essa é uma confissão perigosa.

NORA: Porquê? Se muito em breve o Sr. terá o seu dinheiro...

KROGSTAD: Posso fazer uma pergunta? Porque não mandou o documento para o seu pai?

NORA: Era impossível. O meu pai estava doente e se eu lhe pedisse uma assinatura ia ter também de lhe contar para que queria o dinheiro. E eu não podia contar-lhe, tão doente, que a vida do meu marido corria perigo. Era impossível.

KROGSTAD: Teria sido melhor desistir dessa viagem para o exterior.

NORA: Impossível. Aquela viagem ia salvar a vida do meu marido e eu não podia abrir mão dela.

KROGSTAD: Mas a Sra. não se dava conta de que estava a cometer uma fraude contra mim?

NORA: Eu não tinha tempo para pensar nessas coisas. E não gostava de si. Não o suportava mais, por causa de todas as exigências que fazia friamente, mesmo sabendo do perigo que o meu marido corria.

KROGSTAD: Sra. Helmer, a Sra. aparentemente não tem noção da gravidade do seu ato criminoso. Mas posso dizer-lhe que não foi nem mais nem menos o que eu fiz um dia, e me arruinou a minha reputação.

NORA: O Sr.? Quer convencer-me de que fez algo corajoso para salvar a vida da sua esposa?

KROGSTAD: As leis não querem saber dos motivos.

NORA: Então são leis muito ruins.

KROGSTAD: Ruins ou não, se eu apresentar esse documento diante de um tribunal, a Sra. será condenada de acordo com essas leis.

NORA: Não posso acreditar. Uma filha não teria o direito de poupar o seu velho pai doente... à morte, de angústias e preocupações? Uma mulher não teria o direito de salvar a vida do marido? Eu não conheço as leis a fundo, mas tenho a certeza de que deve estar escrito nalgum lugar que isso é permitido. O Sr., que é advogado, devia saber. Não sabe? Para um especialista em leis, o Sr. é muito incompetente, Sr. Krogstad.

KROGSTAD: Pode até ser. Mas de negócios, de negócios como este que nós temos os dois, eu percebo muito bem, a Sra. não acha? Bom, faça como quiser. Mas eu aviso-a, se, eu me afundar pela segunda vez, a Sra. far-me-á companhia.

Ele despede-se e sai atravessando a sala.

NORA (*reflete brevemente e depois ergue a cabeça*): Ora! Queria assustar-me! Mas não sou tão parva. (*Começa a dobrar as roupas das crianças; depois pára.*) Mas? Não, é impossível! Eu fiz tudo por amor!

AS CRIANÇAS (*à porta à esquerda*): Mamã, o homem estranho acabou de sair.

NORA: Sim, sim, eu sei. Mas não contem a ninguém, entenderam? Nem mesmo ao papá!

AS CRIANÇAS: Não, mamã. Mas queres brincar outra vez?

NORA: Não, não, agora não.

AS CRIANÇAS: Por favor, mamã, tinhas prometido.

NORA: Sim, mas não posso agora. Vão para o quarto, tenho tantas coisas para fazer. Vão, meus queridos filhos.

Empurra-os suavemente e fecha a porta atrás deles.

NORA *(senta-se no sofá, pega no bordado e dá alguns pontos, mas pára rapidamente)*: Não! *(Atira o bordado, levanta-se, entra no hall e grita:)* Helene! Traga-me a árvore. *(Aproxima-se da mesa da esquerda e abre a gaveta; depois pára de novo.)* Não, mas é absolutamente impossível!

CRIADA *(com a árvore de Natal)*: Onde a ponho, minha senhora?

NORA: Ali, no meio da sala.

CRIADA: Precisa de mais alguma coisa?

NORA: Não, obrigada, tenho tudo o que preciso aqui. *(A criada deixa a árvore e sai.)*

NORA *(começa a decorar a árvore de Natal)*: Aqui ponho uma vela. E aqui algumas flores. Que homem repugnante!... Disparate, disparate, disparate. Não há nada de errado. A árvore vai ficar linda. Vou fazer tudo o que tu queres, Torvald. Vou cantar para ti, dançar para ti... *(Helmer entra com um pequeno embrulho de papéis debaixo do braço.)* Ah, já estás aí?

HERLMER: Já. Esteve cá alguém?

NORA: Aqui? Não.

HELMER: Que estranho. Eu vi o Krogstad sair pela porta da frente.

NORA: Ah, sim, pois é, ele passou por cá rapidamente.

HERLMER: Nora, eu estou a ver pela tua cara que o Krogstad esteve aqui a pedir-te para intercederes a favor dele.

NORA: Pois foi.

HERLMER: E que devias fazer como se isso fosse uma iniciativa tua. E que não me contarias que ele esteve aqui. Não foi isso o que ele te pediu?

NORA: Foi, Torvald, mas...

HELMER: Nora, Nora, e tu foste capaz disso? Conversar com um homem daquela espécie e até comprometeres-te com ele? E ainda mentires-me?

NORA: Mentir?

HELMER: Não disse que ele não esteve aqui? *(Helmer ameaça-a com o dedo em riste):* A minha cotovia não torna a fazer isto nunca mais. Uma cotovia tem de ter o bico limpo para cantar bem, sem desafinar. *(Abraça Nora.)* Nunca mais, não é? *(Solta-a.)* E agora não vamos falar mais nisso. *(Senta-se diante da salamandra.)* Ah, como se está bem aqui! *(Começa a ver os seus documentos.)*

NORA *(continua a decorar a árvore. Depois de um tempo):* Torvald.

HELMER: Sim.

NORA: Estou louca por que chegue a hora do baile de máscaras que os Stenborgs vão dar depois de amanhã.

HELMER: E eu estou muito curioso por saber qual é a surpresa que tu me vais fazer.

NORA: Ah, um disparate...

HELMER: O que é?...

NORA: Não encontro nada que me sirva. Tudo fica sem graça nenhuma, tão sem sentido.

HELMER: E a pequena Nora chegou a essa conclusão agora?

NORA (*atrás da cadeira dele, com os braços sobre o espaldar da cadeira*): Estás muito ocupado, Torvald?

HELMER: Sim...

NORA: Que documentos são esses?

HELMER: Uns papéis do banco.

NORA: Já?

HELMER: Eu pedi à diretoria que vai sair que me dê plenos poderes para fazer as mudanças necessárias do pessoal e de projetos. Vou fazer isso agora, na semana do Natal. Quando chegar o Ano Novo quero ter tudo pronto.

NORA: Então é por isso que aquele pobre Krogstad...

HELMER: Humm...

NORA (*ainda encostada à cadeira, começa a acariciar-lhe a nuca*): Se tu não estivesses tão ocupado, eu pedia-te um favor muito, muito grande, Torvald.

HELMER: Diz. Que favor?

NORA: Não conheço ninguém que tenha o teu bom gosto. Eu queria ficar mesmo bonita para o baile de máscaras. Torvald, tu não poderias cuidar de mim e ajudar-me a escolher a fantasia?

HELMER: Ah, então a menina sabichona está a precisar de socorro?

NORA: É sempre assim, Torvald... Eu não chego a lugar nenhum sem a tua ajuda.

HELMER: Está bem. Vou pensar no assunto. Vamos encontrar alguma coisa.

NORA: Ah, tu és um amor. (*Volta para a árvore de Natal.*) Como estas flores vermelhas ficam bonitas! Torvald, foi mesmo muito grave o que o Krogstad fez?

HELMER: Falsificou assinaturas. Tu compreendes o que isso significa?

NORA: Ele não pode ter feito isso por necessidade?

HELMER: Pode... ou então, como muita gente, por imprudência. Mas eu não tenho um coração tão duro que condene um homem por um único deslize.

NORA: Eu sei que não...

HELMER: Muitos homens conseguem reabilitar-se, confessando abertamente a culpa e aceitando o castigo.

NORA: Castigo?

HELMER: Mas o Krogstad não escolheu esse caminho. Ele quis safar-se com truques e outros expedientes, e foi isso que o arruinou.

NORA: Tu achas que por causa disso...?

HELMER: Imagina, Nora, depois disso um homem, consciente do seu erro, tem de mentir, de fingir e de dissimular com toda a gente. Tem que usar uma máscara até mesmo em casa, para a mulher e os filhos. Os filhos!... isso é o mais terrível, Nora.

NORA: Por quê?

HELMER: Porque essa atmosfera empestuada, de mentiras, envenena e contagia a vida do lar. Quando as crianças respiram numa casa assim, ficam contaminadas com os germes dessa podridão.

NORA (*aproximando-se por trás*): Tens a certeza disso?

HELMER: Ah, minha querida, como advogado eu pude comprovar isso desde cedo. Quase todos os jovens criminosos tiveram mães mentirosas.

NORA: Mas porquê, exatamente, as mães?

HELMER: Geralmente a culpa é da mãe. Mas, é claro, o pai também influencia muito. Qualquer advogado sabe disso. E, mesmo assim, esse Krogstad envenenou os seus próprios filhos anos e anos, dentro de casa, com mentiras e dissimulações. É por isso que eu o considero um homem sem caráter. (*Oferece as mãos.*) E é por isso que a minha pequenina e querida Nora me vai prometer não defender mais esse homem. Aqui, as tuas mãos... O que é isso? Dá-me as mãos... assim. Então? Estamos combinados? Eu juro que seria impossível para mim trabalhar com ele. Sinto um mal-estar... físico quando estou perto de gente dessa.

NORA (*solta as mãos dele e vai para o outro lado da árvore de Natal*): Que calor está aqui! E eu tenho tanto que fazer.

HELMER (*levanta-se, juntando os seus papéis*): E eu também preciso de ler tudo isto antes do jantar. Depois quero pensar na tua fantasia. E acho que tenho uma coisa para pendurar na árvore de Natal, uma coisa embrulhada num papel dourado. (*Coloca a mão sobre a cabeça dela.*) Ah, meu passarinho cantor! (*Entra no escritório, fechando a porta.*)

NORA (*depois de um breve silêncio*): Não, não pode ser. Não é possível. Não pode ser possível.

AMA (*da porta da esquerda*): Os meninos pedem, de uma maneira tão engraçadinha, para virem para aqui para perto da mamã.

NORA: Não, não, não os deixe entrar aqui. Fique com eles, Anne-Marie.

AMA: Sim, está bem, minha senhora. (*Fecha a porta.*)

NORA (*pálida de horror*): Corromper os meus filhos! Envenenar o lar! (*Pequena pausa, ergue a cabeça.*) Não é verdade. Não pode ser. Nunca, nunca, nunca.

SEGUNDO ATO

A mesma sala, depois da festa de Natal. A árvore num canto ao lado do piano, desfeita, as velas queimadas, casaco e capa de Nora jogados sobre o sofá. Nora sozinha na sala caminha, inquieta; pára no sofá para pegar no casaco.

NORA (*largando o casaco*): Vem aí alguém. (*Escuta à porta.*) Não, não é ninguém. Hoje, dia de Natal, não vem ninguém, é claro! E amanhã também não. Mas, quem sabe se... (*Abre a porta e olha.*) Não, não está nada na caixa de correio. Está vazia. Ah, que maluquice. Claro que ele não vai fazer isso. Não pode acontecer, não pode... os meus três filhinhos.

A ama, com uma grande caixa de papelão, entra vinda do quarto da esquerda.

AMA: Sim, finalmente encontrei a caixa com as fantasias de carnaval.

NORA: Obrigada, pode deixar aí na mesa.

AMA (*obedecendo*): Mas estão muito desarrumadas.

NORA: Ah, eu queria era rasga-las em mim pedaços!

AMA: Lá por isso, não; com um pouco de paciência, podemos consertar tudo.

NORA: Sim, vou procurar a Sra. Linde para me ajudar.

AMA: Vai sair outra vez? Com este tempo horrível? A Sra. pode constipar-se e ainda fica doente.

NORA: E não seria o pior. Como estão as crianças?

AMA: Os pequenos, coitadinhos, estão a brincar com os presentes de Natal, mas...

NORA: Perguntam muito por mim?

AMA: Estão acostumados a estar sempre com a mamã.

NORA: Pois, mas, Anne-Marie, diz-me uma coisa... é algo em que tenho pensado muitas vezes... Como é que tu conseguiste entregar o teu filho a uma família estranha?

AMA: Eu tive de fazer isso para poder ser ama de leite da pequenina Nora.

NORA: Sim, mas como é que conseguiste tomar essa decisão?

AMA: Para ter um bom emprego como esse. Uma rapariga pobre, que cai em desgraça, deve agradecer a oportunidade. Pois aquele infeliz não fez nada para me ajudar.

NORA: Mas a tua filha deve ter-te esquecido.

AMA: Não, não esqueceu. Escreveu-me quando foi crismada, e depois quando se casou.

NORA (*lançando-se sobre ela e abraçando-a*): Minha velha e boa Anne-Marie, tu eras uma boa mãe para mim quando eu era pequenina.

AMA: A pequenina Nora não tinha outra mãe, coitadinha, a não ser eu.

NORA: E se os meus meninos não tivessem outra pessoa, sei que tu farias... Disparate, disparate, disparate. (*Abre a caixa.*) Vai ter com eles. Agora preciso... Amanhã vais ver como fico bonita.

AMA: Sim, ninguém nesse baile será tão bonita quanto a Sra. D. Nora. (*Entra no quarto à esquerda.*)

NORA *(começa a tirar as coisas da caixa, mas acaba por deitar tudo sobre a mesa)*: Se eu ao menos tivesse coragem de sair. Se não viesse ninguém... se não acontecesse nada aqui, entretanto. Tolice, não vai vir ninguém. Melhor não pensar. Escovar o *muffe*... que luvas bonitas! Esquecer, esquecer... Um, dois, três... quatro, cinco, seis... *(Dá um grito.)* Ah, estão a chegar. *(Vai para a porta, mas para, indecisa. Entra a Sra. Linde, do hall, onde deixou o casaco e a capa.)*

NORA: Ah, és tu Kristine... Não estava mais ninguém lá fora? Que bom que vieste.

SRA. LINDE: Eu soube que me procuraste.

NORA: Sim, passei pela tua casa agora há pouco. Preciso da tua ajuda. Vamo-nos sentar aqui no sofá? Vai haver uma baile de máscaras amanhã à noite na casa do cônsul Stenborg, aqui em cima. E o Torvald quer que eu me fantasie de pescadora napolitana e que dance a tarantela que aprendi em Capri.

SRA. LINDE: Ah, então tu vais ser o espetáculo.

NORA: O Torvald quer. Olha, aqui está a fantasia. Ele mandou-a fazer para mim ainda lá, em Capri. Mas já está num estado que...

SRA LINDE: Vamos tratar disso já, já. Só descoso uma coisa aqui, outra ali. Agulha e linha. Ah, aqui está tudo o que eu preciso.

NORA: Como tu és boa!

SRA LINDE *(costurando)*: Então vais-te mascarar amanhã, Nora? Sabes? Eu vou passar aqui para te ver mascarada. Ah, esqueci-me completamente de agradecer a noite maravilhosa de ontem.

NORA *(levantando-se e começando a andar)*: Ontem eu achei que não foi tão maravilhosa como nos outros anos. Tu já devias ter voltado para a cidade há mais

tempo, Kristine. O Torvald tem o dom de transformar a casa, ela fica confortável, agradável.

SRA. LINDE: E tu também, eu acho. És bem a filha do teu pai. Só uma pergunta... o Dr. Rank é sempre assim tão triste como ontem?

NORA: Não tanto, ontem estava mais. Coitado, está muito doente, um mal que lhe ataca a medula. Parece que o pai dele não valia nada, era um homem cheio de amantes, que bebia e... O filho pagou por isso, foi sempre adoentado, desde miúdo... percebes?

SRA. LINDE (*deixando a costura*): Como é que tu sabes dessas coisas, querida Nora?

NORA (*caminhando pela sala*): Quando alguém já teve três filhos, às vezes recebe visitas de... senhoras que... são meio... médicas e sabem umas coisas que...

SRA. LINDE (*volta a costurar. Breve silêncio*): O Dr. Rank vem aqui a tua casa todos os dias?

NORA: Todos os dias, todos. É o melhor amigo de juventude do Torvald. E ficou meu amigo também. O Dr. Rank é como se fosse cá de casa.

SRA. LINDE: Mas, diz-me uma coisa. Esse homem é realmente sincero? Quero dizer, ele não quer só agradar às pessoas?

NORA: Pelo contrário. Porque dizes isso?

SRA. LINDE: Quando ontem me apresentaste a ele, ele disse que ouvia muitas vezes o meu nome aqui em tua casa. Mas depois eu vi que o teu marido não tinha a menor ideia de quem eu era. Como podia o Dr. Rank então...?

NORA: É verdade, Kristine, mas posso explicar. O Torvald adora-me tanto que quer que eu viva só para ele, como ele diz. Logo no começo, ele morria de ciúmes de cada vez que

eu falava das pessoas de quem eu gostava. E então eu deixei de falar. Mas com o Dr. Rank eu conversei o que quero, ele gosta de me ouvir, percebes?

SRA. LINDE: Ouve, Nora. Em muitas coisas tu és ainda uma criança, e eu sou mais velha do que tu e tenho um pouco mais de experiência. Por isso, vou dar-te um conselho. Tens de acabar com essa história com o Dr. Rank.

NORA: Que história?

SRA. LINDE: Já percebi tudo. Ontem falaste-me de um admirador rico que te ia arranjar dinheiro.

NORA: Uma pessoa que não existe, infelizmente. Mas, o que tem isso a ver com...?

SRA. LINDE: O Dr. Rank é um homem rico?

NORA: É.

SRA. LINDE: E não tem ninguém dependente dele?

NORA: Não, ele não tem ninguém. Mas...?

SRA. LINDE: E ele vem todos os dias aqui a tua casa?

NORA: Já disse que sim.

SRA. LINDE: Como é que um homem que parece tão fino pode chegar a esse ponto?

NORA: Não estou a perceber nada disto.

SRA. LINDE: Não finjas, Nora. Achas que eu ainda não descobri quem é que te emprestou as quatro mil e oitocentas coroas?

NORA: Perdeste o juízo? Como podes pensar uma coisa dessas? Um amigo nosso, que vem aqui todos os dias? Em que situação não iria eu ficar!

SRA. LINDE: Então não é ele? A sério?

NORA: Não, juro que não. Nunca, em nenhum momento, eu pensaria numa coisa dessas. E também, naquela época, ele não tinha dinheiro para emprestar. Só depois é que recebeu uma herança.

SRA. LINDE: Nora, querida, que sorte a tua.

NORA: Nunca pensaria em pedir ao Dr. Rank. Mas... tenho a certeza de que, se pedisse...

SRA. LINDE: Não vais fazer isso, não é?

NORA: Não, de todo. E acho que nem é mais preciso. Mas tenho a certeza de que, se eu falasse com o Dr. Rank...

SRA. LINDE: Às escondidas do teu marido?

NORA: Eu tenho de me livrar dessa outra coisa, que também fiz às escondidas dele. Tenho de sair disso.

SRA. LINDE: O que eu te disse ontem...

NORA (*caminhando inquieta*): Um homem pode resolver melhor esses negócios do que uma mulher.

SRA. LINDE: Um homem? Só se for o marido.

NORA: Disparates. *(Pára.)* Quando se paga tudo o que se deve, recebe-se de volta a nota promissória, não é?

SRA. LINDE: Tanto quanto sei, sim.

NORA: E pode-se rasgar em cem mil pedaços esse papel nojento... e atirá-lo ao lume.

SRA. LINDE *(olha fixamente para ela, larga a costura e levanta-se lentamente)*: Nora, tu estás a esconder-me alguma coisa.

NORA: Como é que sabes?

SRA. LINDE: Alguma coisa aconteceu depois de ontem de manhã. O que foi?

NORA *(aproximando-se dela)*: Kristine! *(Escuta.)* Chiu! O Torvald está a chegar. Anda, vai para o quarto das crianças. O Torvald odeia ver-me a costurar ou... pede à Anne-Marie para te ajudar.

SRA. LINDE *(arrumando as coisas)*: Está bem. Mas eu não me vou embora antes de ter uma conversa franca contigo.

Sai pela esquerda, ao mesmo tempo que Helmer entra vindo do hall.

NORA *(indo ao encontro de Helmer)*: Ah, Torvald querido, como eu te esperei!

HELMER: Era a costureira?

NORA: Não, a Kristine. Está a ajudar-me a arranjar a fantasia. Vou ficar linda, vais ver.

HELMER: Não foi boa, a minha ideia?

NORA: Ótima. Mas, e eu? Não mereço também ser elogiada por me ir fantasiar como tu queres?

HELMER (*pegando-lhe no queixo*): Elogiada? Porque obedeceste ao teu marido? Ora, ora, sua maluquinha, eu sei que não era isso o que tu querias dizer. Mas não vou incomodar-te mais. Vai provar a fantasia, podes ir.

NORA: E tu, vais trabalhar?

HELMER: Vou. (*Mostra um pacote de papéis.*) Olha aqui. Acabo de vir do banco... (*Encaminha-se para o escritório.*)

NORA: Torvald.

HELMER (*parando*): Quê?

NORA: Se o teu esquilincho te pedir uma coisa com muito carinho...?

HELMER: Que coisa?

NORA: ...tu fazes?

HELMER: Preciso de saber o que é.

NORA: Se tu fores bom comigo, o teu esquilincho vai dar pulinhos de alegria.

HELMER: Então diz.

NORA: A cotovia vai cantar em todas divisões da casa, tanto alto quanto baixo...

HELMER: Mas a minha cotovia já faz isso o tempo todo.

Nora: eu podia brincar às fadas e dançar para ti à luz do luar, Torvald.

HELMER: Nora, não me digas que se trata daquilo de que me falaste hoje de manhã.

NORA (*aproximando-se*): É sim, Torvald. Por favor.

HELMER: Tens coragem de falar nisso outra vez?

NORA: Por favor, diz que sim, deixa o Krogstad continuar no lugar que ele tem lá no banco.

HELMER: Nora, minha querida, esse lugar é o da Sra. Linde, tu sabes isso.

NORA: Sei, Torvald, mas tu podes demitir outro funcionário em vez do Krogstad.

HELMER: Que teimosia inacreditável! Só porque tu fizeste a promessa, sem pensar, de interceder por esse homem, eu tenho que...

NORA: Não é por isso, Torvald. É por ti. Tu mesmo disseste que esse homem escreve nos piores jornais. Ele pode fazer-te um mal que tu nem imaginas. Eu morro de medo dele.

HELMER: Ah, entendo. São as lembranças do passado...

NORA: O que queres dizer?

HELMER: Estás a pensar obviamente no teu pai.

NORA: Pois então, não te lembras do que essa gente escreveu nos jornais acerca do meu pai, as calúnias todas? Estou convencida de que ele teria sido demitido se o Ministério não te tivesse mandado fazer a sindicância e se tu não tivesses sido bem intencionado e não tivesses estado disposto a ajudá-lo.

HELMER: Nora, minha querida, há uma diferença enorme entre o teu pai e eu. O teu pai não era um funcionário inatacável. Mas eu sou, e espero continuar assim enquanto estiver neste cargo.

NORA: Mas ninguém sabe o que as más línguas podem inventar. E logo agora que nós podemos viver tão bem, tranquilos, felizes... uma casa feliz, sossegada, sem problemas. Tu, eu, as crianças... Torvald! É por isso que eu te peço tanto.

HELMER: E é justamente por seres tu quem pede que eu não posso ficar com ele no Aktiebanken. Já sabem, lá no banco, que eu vou demitir o Krogstad. Se aparecem rumores de que o novo diretor do banco mudou de ideias influenciado pela mulher...

NORA: O que é que tem?

HELMER: Nada, o importante é a menina teimosa satisfazer o seu capricho... não importa que eu seja ridicularizado por todos os empregados. Daí por diante vão pensar que eu sou influenciado pela opinião de qualquer um. Podes acreditar: logo, logo eu ia sofrer as consequências. E ainda há outra razão para o Krogstad não ficar no banco enquanto eu for diretor.

NORA: Qual?

HELMER: Eu até posso, exceccionalmente, ignorar a falta de caráter dele.

NORA: Podes, não é Torvald?

HELMER: Principalmente porque sei que ele é competente. Mas nós conhecemo-nos desde quando éramos miúdos. daquelas amizades irresponsáveis, que depois nos incomodam a vida inteira. Vou dizer diretamente: nos tratávamo-nos por tu. E não é que esse sujeito tem a petulância de me tratar assim ainda hoje, à frente dos outros. Mais ainda, ele acha-se no direito de usar um tom familiar comigo. Exibe-se a toda hora “tu,

tu Helmer” ... É muito... embaraçoso para mim. Ficaria insuportável, a minha situação no banco.

NORA: Torvald, tu não estás a dizer-me tudo isso a sério.

HELMER: Ah, não? E porque não?

NORA: Não, porque isso seria um motivo muito mesquinho.

HELMER: O que é que disseste? Mesquinho? Tu achas-me mesquinho?

NORA: Não, pelo contrário, Torvald. E por isso mesmo...

HELMER: Não adianta. Chamaste mesquinhos aos meus motivos. Então eu também devo ser. Mesquinho. Já entendi... Basta, já chega. *(Vai à porta principal e grita:)* Helene!

NORA: O que é que queres?

HELMER *(procurando entre os papéis)*: Uma decisão. *(Entra a criada.)*

HELMER: Olha, pega nesta carta e desce com ela imediatamente. Procura um mensageiro e pede para ele a ir entregar. Mas rápido. O endereço está escrito no envelope. Aqui tens o dinheiro.

CRIADA: Muito bem. *(Sai com a carta.)*

HELMER *(junta os papéis)*: Agora já vais ver, minha querida obstinada.

NORA *(assustada)*: Torvald, que carta é essa?

HELMER: A demissão do Krogstad.

NORA: Não mandes essa carta, Torvald. Faz isso por mim e por ti... e pelos nossos filhos. Estás-me a ouvir, Torvald? Por favor! Tu não sabes o que estás a fazer contra nós.

HELMER: Agora é tarde.

NORA: Sim... tarde demais.

HELMER: Nora, querida, eu perdôo-te esse medo que tu sentes, embora no fundo seja uma ofensa contra mim. É isso, uma ofensa. Ou não é uma ofensa achares que eu teria medo da vingança de um advogadozinho? Mas eu perdôo-te, apesar de tudo, porque isso é uma prova, linda, do grande amor que tu tens por mim. *(Ele abraça-a.)* Tem que ser assim, minha adorada Nora. Aconteça o que acontecer. Na hora em que for preciso, tu vais ver que eu tenho coragem e tenho força. Vais ver que eu sou homem de assumir todas as responsabilidades.

NORA *(apavorada)*: O que queres dizer com isso?

HELMER: Todas as responsabilidades, todas.

NORA *(mais controlada)*: Nunca vou deixar que faças isso.

HELMER: Muito bem, então dividimos, Nora. Como marido e mulher. Como deve ser. *(Acariciando-a.)* Estás satisfeita, agora? Pronto, porquê esses olhos de pombinha assustada? Se tudo isso é só imaginação? Vais ensaiar a tarantela, dançar, tocar o pandeiro... Vou para o escritório e fecho a porta para não ouvir nada. Podes fazer o barulho que quiseres. *(Volta-se, à porta.)* E quando o Rank chegar, diz-lhe onde estou. *(Faz um sinal de despedida e sai com papéis para o escritório, fechando a porta.)*

NORA *(confusa e com medo, parece petrificada. Sussurra)*: Ele foi capaz de fazer isso. Está a fazer, apesar de tudo. Nunca, nunca. Tem que haver uma saída! *(Tocam à campainha.)* Doutor Rank! Tudo, menos isso. Seja o que for. *(Passa a mão sobre o rosto, tenta voltar a si e vai abrir a porta.)*

O Dr. Rank está lá fora, pendurando o casaco de peles. Durante a cena seguinte, começa a escurecer.

NORA: Boa tarde, Dr. Rank. Reconheci a sua maneira de tocar à campainha. Mas não vá já para o escritório do Torvald. Acho que ele está ocupado.

RANK: E a Sra.?

NORA *(ele entra na sala e ela fecha a porta)*: Ah, o Dr. Rank sabe... para si, eu tenho sempre tempo.

RANK: Obrigado. Farei bom uso da sua generosidade, no tempo que ainda resta.

NORA: O tempo que resta... que quer dizer?

RANK: Isso assusta-a?

NORA: Não sei, é um modo de falar muito estranho. Passa-se alguma coisa?

RANK: Passa... mas eu preparei-me para isso durante muito tempo. Só não esperava que acontecesse tão cedo.

NORA *(segurando-lhe no braço)*: O que soube? Não me vai contar, doutor?

RANK *(senta-se ao lado da salamandra)*: Estou cada dia pior. E não há nada a fazer.

NORA *(aliviada)*: Ah, está a falar de si próprio?

RANK: De quem havia de ser? Já não adianta mentir a mim mesmo. Sou o mais desventurado de todos os meus pacientes, Sra. Helmer. Nos últimos dias tenho-me

dedicado a um balanço do meu *status* interior: a falência. Dentro de um mês posso estar a apodrecer no cemitério.

NORA: Ai, que maneira tão feia de falar!

RANK: É horrível mesmo. Pior ainda serão os horrores que me hão-de acontecer antes. Só me falta fazer um exame. Assim que o fizer saberei, mais ou menos, quando terá início a decomposição. Por isso tenho de lhe dizer uma coisa. O Helmer, com a natureza delicada dele, tem uma profunda aversão, um... nojo a tudo o que é repugnante. Não quero que ele entre no meu quarto de doente.

NORA: Ah, mas... Dr. Rank.

RANK: Não quero que ele lá vá, de maneira alguma. Eu fechar-lhe-ia a porta. Logo que tiver a certeza do pior, eu mando-lhe a si o meu cartão de visitas marcado com uma cruz negra... assim ficará a saber que os horrores da decomposição começaram.

NORA: O Sr. hoje está impossível! E eu queria tanto que estivesse de bom humor.

RANK: Agarrando a morte com as mãos? Para pagar a culpa de um outro? É isto justo? E é mais ou menos assim em todas as famílias, este castigo, esta vingança impiedosa...

NORA (*tapando os ouvidos*): Chega de disparates. Ânimo, ânimo!

RANK: Parece mesmo uma piada. A minha inocente medula é que paga pela vida alegre que o meu pai levou quando era tenente.

NORA (*ao lado da mesa, à esquerda*): Ele exagerava no entusiasmo que tinha pelos espargos e pelo *foie gras*, é isso?

RANK: É. E pelas trufas.

NORA: Ah, pois, as trufas. E também as ostras, devia ser.

RANK: Sim, as ostras, as ostras, é claro.

NORA: E tudo regado com vinho do Porto e champanhe. É uma pena que todas essas coisas deliciosas nos afetem os ossos.

RANK: Principalmente quando são os ossos de um pobre esqueleto que nunca desfrutou delas.

NORA: Isso sim, é o pior de tudo.

RANK (*olha para ela, contemplativo*): Hum...

NORA (*depois de uma pausa*): Porque se está a rir?

RANK: Não, quem se riu foi a Sra..

NORA: Não, foi o Sr. quem se riu, Dr. Rank.

RANK (*levanta-se*): É mais palhaça do que eu imaginava.

NORA: É que eu hoje estou com vontade de fazer umas loucuras.

RANK: Estou a ver.

NORA (*com as mãos sobre os ombros dele*): Querido, querido Dr. Rank, não pode morrer e abandonar-nos aos dois, ao Torvald e a mim.

RANK: Ah, essa perda vocês vão superar facilmente. Quem parte é logo esquecido.

NORA (*olha para ele com medo*): O Sr. acha?

RANK: Criam-se novas relações e então...

NORA: Quem é que cria novas relações?

RANK: Tanto a Sra. como o Helmer. Assim que eu me tiver ido embora. A Sra. mesma já começou, eu acho. O que fazia aqui ontem à noite aquela Sra. Linde?

NORA: Ah, não me diga agora que está com ciúmes da pobre Kristine!

RANK: Sim, estou. Ela vai ser a minha substituta aqui nesta casa. Quando eu me for embora, essa mulher...

NORA: Não fale tão alto. Ela está lá dentro.

RANK: Hoje também? Eu não disse?

NORA: Veio só costurar a minha fantasia. Meu Deus, quanta insensatez! *(Senta-se no sofá.)* Tenha mais juízo, Dr. Rank. Amanhã vai ver como eu vou dançar bem! E pode pensar que estou a dançar só para si... e para o Torvald também, é claro. *(Ela tira diferentes coisas da caixa.)* Dr. Rank, sente-se aqui que eu vou mostrar-lhe uma coisa.

RANK *(senta-se)*: O que é?

NORA: Olhe aqui, olhe!

RANK: Meias de seda?

NORA: Cor da pele. Não são maravilhosas? Agora já está escuro, mas amanhã... Não, não, não, o Sr. só pode ver a parte do pé. Está bem, pode dar uma espreitadela mais para cima... mais...

RANK: Hum...

NORA: Porquê esse olhar tão crítico? Acha que não me vão ficar bem?

RANK: Não tenho nenhuma... base para dar uma opinião.

NORA (*olha para ele um momento*): Não tem vergonha? (*Bate-lhe levemente na orelha com as meias.*) É o que merece. (*Embrulha as coisas.*)

RANK: E que outras maravilhas ainda me vai mostrar?

NORA: O Sr. não vai ver mais nada, está muito atrevido. (*Cantarola um pouco, procurando entre as coisas.*)

RANK (*após breve silêncio*): Quando estou aqui com... consigo, nesta... intimidade... não consigo imaginar... não me entra na cabeça... o que seria de mim se eu nunca tivesse vindo a esta casa.

NORA (*sorrindo*): Também acho que o Sr. se sente à vontade aqui...

RANK (*falando mais baixinho, olhando para a frente*): E ter que deixar tudo isto.

NORA: Disparate, não vai deixar nada.

RANK (*como antes*): E não deixar qualquer sinal de agradecimento... só uma lembrança passageira... Nada mais que um lugar vazio, que pode ser ocupado pelo primeiro que chegar.

NORA: E se eu lhe pedir um...? Não...

RANK: O quê?

NORA: Uma grande prova da sua amizade.

RANK: Uma prova?

NORA: Não, quero dizer... um favor enorme.

RANK: Vai-me dar essa grande alegria ao menos uma vez?

NORA: Ah, mas se nem sabe o que é!

RANK: Pois bem, diga.

NORA: Não, eu não posso, Dr. Rank. É uma coisa grande demais... um conselho, uma ajuda e... um grande favor...

RANK: Quanto maior, melhor. Não consigo imaginar o que é. Por favor, diga lá. Não confia em mim?

NORA: Como em mais ninguém. O Sr. é o meu melhor amigo e o mais fiel, eu sei. É por isso que lhe vou contar tudo. Pois bem, Dr. Rank, é uma coisa que me pode ajudar a evitar. O Sr. sabe como o Torvald me ama. Ama tanto, que não hesitaria em dar a vida por mim.

RANK (*inclinando-se para ela*): Nora... acha que ele é o único?

NORA (*aproxima-se um pouco*): O quê?

RANK: O único que daria com prazer a vida por... si.

NORA (*triste*): Percebo...

RANK: Prometi a mim mesmo fazer-lhe esta confissão antes da minha partida. E não podia achar uma ocasião melhor do que esta... Sim, Nora, agora já sabe. E agora também sabe que pode confiar em mim como em ninguém mais.

NORA (*levanta-se calmamente*): Com licença.

RANK (*dá-lhe passagem, mas continua sentado*): Nora...

NORA (*à porta da hall*): Helene, traga o candeeiro. (*Vai para perto da salamandra.*) Ah, meu querido Dr. Rank. O que o Sr. fez foi horrível.

RANK (*levanta-se.*): Amá-la tão profundamente como a mais ninguém no mundo? Isso é horrível?

NORA: Não. Mas dizer-me, sim. Não havia nenhuma necessidade...

RANK: O que quer dizer? Que já sabia?

A criada entra com o candeeiro, coloca-o na mesa e sai de novo.

RANK: Nora... Sra. Helmer... pergunto-lhe se já sabia.

NORA: Ah, sei lá o que eu sabia ou não sabia. Não lhe sei dizer. Como pode ser tão desastrado, Dr. Rank! Agora que tudo ia tão bem.

RANK: Pelo menos agora tem a certeza de que eu estou à sua disposição, de corpo e alma. E então, vai-me contar tudo?

NORA (*olhando para ele*): Depois disto?

RANK: Suplico-lhe. Quero saber o que...

NORA: Agora acabou... não pode saber mais nada.

RANK: Nora, Nora, não me castigue assim. Deixe-me fazer por si tudo o que um homem pode fazer.

NORA: Agora já não pode fazer mais nada por mim. Sabe? Talvez eu nem precise de ajuda, quem sabe se eu não tive... alucinações. Claro, foi isso mesmo. Alucinações. *(Senta-se na cadeira de balouço e olha para ele sorrindo.)* O Sr. então é um cavalheiro muito educado, Dr. Rank. Não se envergonha agora, com o candeeiro aceso?

RANK: Sinceramente, não. Mas acho que me devo retirar... Para sempre?

NORA: Não, de maneira nenhuma. Deve continuar a vir, como sempre. Sabe que o Torvald não pode passar sem o Sr..

RANK: Mas... e a Sra.?

NORA: Ah, eu... eu alegro-me sempre tanto quando o Sr. cá vem.

RANK: Foi por isso que me enganei e... Nora, você é um enigma para mim. Muitas vezes tive a impressão de que gostava tanto de estar comigo como com o Helmer.

NORA: É isso mesmo, há algumas pessoas de quem se gosta mais, e algumas pessoas com quem gostamos de estar.

RANK: Pois é... tem razão.

NORA: Lá em casa, de quem eu mais gostava era do meu pai. Mas eu adorava ir às escondidas ao quarto das criadas. Elas não ralhavam comigo e conversavam sempre sobre as coisas mais divertidas.

RANK: Ah, então eu ocupei o lugar das criadas?

NORA (*levanta-se de um salto e vai ter com ele*): Meu querido Dr. Rank, eu não quis dizer isso. Mas pode perceber que o Torvald é como o meu pai.

A criada entra vinda do hall.

CRIADA: Minha senhora! (*Sussurra algo e entrega um cartão de visita.*)

NORA (*olha o cartão rapidamente*): Ah! (*Enfia-o no bolso.*)

RANK: Alguma coisa errada?

NORA: Não, não, nada. É só... o meu vestido novo.

RANK: Mas o seu vestido novo está aqui...

NORA: Ah, este sim... Mas eu... encomendei outro. O Torvald não pode saber.

RANK: Ah, é esse então o grande segredo?

NORA: É, é esse... Vá lá conversar com ele. Lá no escritório. Não o deixe vir aqui.

RANK: Fique sossegada, ele não me vai escapar.

Sai para o escritório de Helmer.

NORA (*para a criada*): E ele está à espera na cozinha?

CRIADA: Sim, subiu pelas escadas do fundo.

NORA: Mas tu não disseste que temos visitas?

CRIADA: Sim, mas não adiantou.

NORA: Ele não se quer ir embora?

CRIADA: Não, ele não se vai embora antes de conversar com a Sra..

NORA: Então deixa-o entrar, mas discretamente, Helena. Não contes a ninguém, é uma surpresa para o meu marido.

CRIADA: Sim, sim, eu percebo. *(Ela sai.)*

NORA: O terrível está a acontecer. Vai acontecer. Não, não, não, não pode ser. Não deve acontecer. *(Ela vai para a porta de Helmer e puxa a tranca.)*

A criada abre a porta da frente, entra o advogado Krogstad, vestido de peles, botas e chapéu de pele.

NORA *(aproxima-se dele)*: Fale baixo, o meu marido está em casa.

KROGSTAD: Tanto faz...

NORA: O que é que o Sr. quer?

KROGSTAD: Ter a certeza de uma coisa.

NORA: Diga depressa, o quê?

KROGSTAD: Já deve saber que eu recebi a minha carta de demissão.

NORA: Não pude impedir, Sr. Krogstad. Lutei até onde pude, mas não adiantou.

KROGSTAD: O seu marido ama-a assim tão pouco, minha senhora? Sabe o que pode acontecer, e mesmo assim tem a coragem de...

NORA: Como é que ele vai saber?

KROGSTAD: Tem razão, não tinha pensado... Não é do feitio do Torvald Helmer ter tanta coragem.

NORA: Sr. Krogstad, eu exijo que respeite o meu marido.

KROGSTAD: Claro. Todo o respeito que ele merece. Vejo que a Sra. faz tudo para esconder o nosso assunto particular do seu marido. Isso significa que agora está mais informada do que ontem da gravidade do ato que cometeu.

NORA: Mais informada do que poderia ser pelo Sr..

KROGSTAD: Claro, um péssimo advogado como eu.

NORA: Que mais quer de mim?

KROGSTAD: Apenas saber como tem passado, Sra. Helmer. Andei a pensar em si o dia todo. Até um... agiota, um usurário, um... enfim, um sujeito como eu, também tem um pouco daquilo a que se chama sentimento, compreende?

NORA: Então mostre que tem. Pense nos meus filhos.

KROGSTAD: E a Sra. e o seu marido pensaram nos meus? Mas isso já não interessa. Só lhe queria dizer uma coisa. Que não precisa levar esse caso tão a sério. Por enquanto, não vou apresentar nenhuma denúncia.

NORA: Ah, não? No fundo, eu sabia que podia confiar no Sr....

KROGSTAD: Podemos resolver tudo amigavelmente. Não é preciso tornar público o assunto. Pode ficar só entre nós os três.

NORA: Não quero que o meu marido ouça uma palavra sobre isso.

KROGSTAD: Como é que a Sra. vai impedir? Tem como pagar o restante da dívida?

NORA: Não, neste momento não.

KROGSTAD: Encontrou alguma saída para conseguir o dinheiro por estes dias?

NORA: A saída que eu imaginava, não.

KROGSTAD: E de nada lhe serviria, aliás. Mesmo que tivesse todo o dinheiro do mundo, eu não lhe devolveria a sua promissória.

NORA: Então, explique-me: para que quer usá-la?

KROGSTAD: Só quero guardá-la, tê-la em meu poder como garantia, para me proteger. Ninguém vai saber. Assim, se está a pensar nalguma solução desesperada...

NORA: Estou, sim...

KROGSTAD: Se está a pensar em abandonar a casa e a família...

NORA: Eu penso nisso...

KROGSTAD: Ou se está a pensar nalguma coisa ainda pior...

NORA: Como é que o Sr. sabe?

KROGSTAD: Desista dessa ideia.

NORA: Como pode saber que eu...?

KROGSTAD: No começo, todos nós pensamos em fazer isso. Eu também pensava. Mas não tive coragem.

NORA (*com uma voz sem expressão*): Eu também não.

KROGSTAD (*aliviado*): Não é verdade? A Sra. também não tem coragem.

NORA: Não, não tenho, não tenho.

KROGSTAD: E seria uma grande estupidez. Assim que passar a primeira tempestade doméstica... Trago aqui uma carta para o seu marido.

NORA: E está tudo escrito aí?

KROGSTAD: Atenuiei como pude.

NORA (*rapidamente*): Ele não pode ler essa carta. Rasgue-a. Vou conseguir o dinheiro.

KROGSTAD: Desculpe, Sra. Helmer, mas eu acho que já lhe disse agora há pouco que...

NORA: Ah, não estou a falar do dinheiro que lhe devo. Diga quanto quer do meu marido, que eu consigo esse dinheiro.

KROGSTAD: Eu não quero dinheiro algum do seu marido.

NORA: Quer o quê, então?

KROGSTAD: Vou-lhe dizer outra vez. Quero reabilitar-me, Sra. Helmer. Quero começar de novo, subir na vida... e o seu marido tem de me ajudar. Já faz um ano e meio que não

cometo nenhum erro, nada a que possa chamar uma desonestidade. Este tempo todo lutei sozinho, nas condições mais difíceis. Estava contente por subir de novo, passo a passo, trabalhando. E foi quando ele me demitiu. Por isso, agora não basta só que me readmitam. Quero mais, já lhe disse que quero subir na vida. Quero, sim, voltar para o banco... mas numa posição melhor do que a de antes. O seu marido vai criar um cargo para mim.

NORA: Ele jamais fará isso.

KROGSTAD: Ele vai fazer. Eu conheço-o, ele não vai atrever-se a negar. E assim que eu estiver lá dentro, a Sra. vai ver. Em menos de um ano serei a mão direita do presidente. Será Nils Krogstad e não Torvald Helmer quem vai dirigir o Aktiebanken.

NORA: Isso nunca vai acontecer.

KROGSTAD: Então prefere que...

NORA: Agora tenho coragem.

KROGSTAD: Ah, não pense que me assusta. Uma mulher tão mimada como a Sra....

NORA: O Sr. vai ver... vai ver.

KROGSTAD: Debaixo do gelo, talvez? No fundo, na água fria e escura? E na Primavera o corpo volta à superfície, desfigurado, irreconhecível, o rosto sem cabelo.

NORA: Não pense que me assusta.

KROGSTAD: Nem a Sra.. Não se faz uma coisa dessas, Sra. Helmer. E de que ia adiantar? O Torvald ia continuar aqui... no meu bolso...

NORA: Mesmo depois? Quando eu já não...?

KROGSTAD: A Sra. esqueceu-se de que eu tenho a sua memória nas minhas mãos? (*Nora olha para ele espantada.*) Bom, está avisada. É melhor não fazer nenhuma tolice. Quando o Helmer receber a minha carta, eu espero que me chame. E não se esqueça de que foi o seu marido quem me obrigou a voltar ao velho caminho. Disso eu nunca o vou perdoar. Boa noite, minha senhora.

Ele sai pelo hall.

NORA (*entreabre com precaução a porta do hall para escutar*): Já foi. Não vai deixar a carta. Ah, não, não, é impossível. (*Abre a porta cada vez mais.*) O que é que...? Está parado lá fora. Ainda está na escada. Será que está a reconsiderar? Será que... (*Uma carta cai na caixa do correio. Escutam-se os passos de Krogstad descendo a escada. Nora, com um grito abafado, corre pela sala em direção à mesa do sofá. Pára um momento.*) Na caixa do correio. (*Aproxima-se timidamente da porta do hall.*) Está lá... Torvald, Torvald, já não temos salvação!

SRA. LINDE (*entrando com a fantasia, do quarto à esquerda*): Não se consegue fazer mais nada. Vamos provar?

NORA (*com a voz baixa e grave*): Kristine, vem cá.

SRA. LINDE (*atirando a fantasia para o sofá*): O que é que tu tens? Pareces perturbada!

NORA: Vem cá. Estás a ver aquela carta? Ali... olha, pela janelinha da caixa do correio...

SRA. LINDE: Sim, sim, estou a ver.

NORA: Aquela carta é do Krogstad.

SRA. LINDE: Nora!... foi o Krogstad quem te emprestou o dinheiro?

NORA: Foi. E agora o Torvald vai saber tudo.

SRA. LINDE: Ah, Nora, acredita em mim, é o melhor para vocês os dois.

NORA: Tu não sabes... Eu falsifiquei uma assinatura.

SRA. LINDE: Meu Deus! O que é que estás a dizer?

NORA: Presta atenção, Kristine, só te quero pedir uma coisa: tu serás minha testemunha.

SRA. LINDE: Testemunha de quê? O que é que eu tenho que fazer?

NORA: Se eu perder a razão... o que pode muito bem acontecer...

SRA. LINDE: Nora!

NORA: Ou se alguma coisa me acontecer. Alguma coisa que me impeça de estar aqui...

SRA. LINDE: Nora, Nora! Tu estás totalmente fora de ti.

NORA: E se aparecer alguém a querer assumir toda a culpa... estás a perceber?

SRA. LINDE: Estou, mas como podes achar que...?

NORA: Então tu serás testemunha para dizer que não é verdade, Kristine. Não, não estou fora de mim. Estou no meu juízo perfeito e digo-te: ninguém soube nada deste assunto. Eu fiz tudo sozinha. Lembra-te bem disso.

SRA. LINDE: Está bem. Mas não estou a perceber...

NORA: E como havias de poder perceber? O que vai acontecer é um prodígio!

SRA. LINDE: Um prodígio?

NORA: Sim, um prodígio. Mas é tão terrível, Kristine... Não, não pode acontecer por nada deste mundo.

SRA. LINDE: Eu vou agora mesmo falar com o Krogstad.

NORA: Não vás. Ele é capaz de fazer uma maldade qualquer contigo.

SRA. LINDE: Houve um tempo em que ele era capaz de fazer qualquer coisa para o meu bem.

NORA: O Krogstad?

SRA. LINDE: Onde é que ele mora?

NORA: Não sei. Ah, sim. *(Mete a mão no bolso.)* O cartão de visita. Mas... a carta, a carta!

HELMER *(de dentro do escritório, bate à porta)*: Nora.

NORA *(dá um grito de medo)*: O que é? O que é que queres?

HELMER: Calma, calma. Não tenhas medo, nós não vamos entrar, tu trancaste a porta. Estás a provar o vestido?

NORA: Estou, estou a provar. Vou ficar linda, Torvald.

SRA. LINDE *(lendo o cartão)*: Ele mora aqui perto, na esquina.

NORA: De que adianta? Já não há salvação. A carta já está na caixa do correio.

SRA. LINDE: A chave está com o teu marido?

NORA: Está sempre.

SRA. LINDE: O Krogstad pode exigir a carta de volta, sem ser lida. Basta inventar um pretexto.

NORA: Mas é justamente a esta hora que o Torvald costuma...

SRA. LINDE: Tenta distraí-lo enquanto eu vou lá. Volto o mais depressa que eu puder.

Ela sai rapidamente pela porta do hall.

NORA (*vai para a porta de Helmer, abre e olha para dentro*): Torvald.

HELMER (*do escritório*): Enfim... Vais-me deixar entrar na sala da minha própria casa? Venha, Rank, agora vai ver. (*À porta.*) Mas o que é isso?

NORA: O quê, meu amor?

HELMER: O Rank anunciou-me um magnífico desfile de máscaras.

RANK (*à porta*): Eu tinha percebido isso, mas acho que me enganei.

NORA: Ninguém me pode ver fantasiada antes da hora.

HELMER: Nora, querida, que cara de cansada! Estavas a ensaiar a tarantela?

NORA: Não, ainda não.

HELMER: Ah, mas tens de ensaiar.

NORA: Pois tenho, Torvald. Mas eu não vou conseguir se tu não me ajudares. Já me esqueci de tudo.

HELMER: Já te vou avivar essa memória.

NORA: Ah, por favor, cuida de mim, Torvald. Prometes? Estou com tanto medo! Uma festa tão... com tanta gente importante. Hoje à noite, nada de trabalho, tens que sacrificar tudo por mim. Nada de escrever, nem uma letra... Não é, meu amor?

HELMER: Prometo. Esta noite vai ser toda tua... minha criaturinha indefesa. Ah!... é verdade, primeiro tenho que ver uma coisa. *(Vai em direção à porta do hall.)*

NORA: O que vais ver?

HELMER: Quero só ver se chegou alguma carta.

NORA: Não, Torvald, não faças isso.

HELMER: O que aconteceu?

NORA: Torvald, eu estou a pedir-te. Não há lá nenhuma carta.

HELMER: Deixa-me ver. *(Tentando ir.)*

Nora está ao lado do piano tocando as primeiras notas da Tarantela.

HELMER *(pára à porta)*: Ah!...

NORA: Eu não posso dançar amanhã se tu não ensaias comigo.

HELMER *(aproximando-se dela)*: Estás assim com tanto medo, Nora, meu amor?

NORA: Um medo enorme. Quero ensaiar agora mesmo. Ainda temos tempo antes da hora do jantar. Senta-te aqui, Torvald, e toca para mim. Quero que me corrijas e me orientes, como fazes sempre.

HELMER: Com prazer, com muito prazer... já que queres. *(Senta-se ao piano.)*

NORA *(pega no pandeiro da caixa, juntamente com um xaile colorido, com o qual se envolve. Dá um pulo para o meio da sala e grita:)* Pronto! Podes tocar! Quero dançar! *(Helmer toca e Nora dança. O doutor Rank está atrás de Helmer ao piano, assistindo.)*

HELMER *(tocando)*: Mais devagar, mais devagar!

NORA: Não posso.

HELMER: Sem tanta agitação, Nora.

NORA: Eu preciso.

HELMER *(parando)*: Não, não, assim não.

NORA *(rindo e girando o pandeiro)*: Eu não disse?

RANK: Agora quem vai tocar sou eu.

HELMER *(levantando-se)*: Vem cá, por favor. Assim eu posso ensinar melhor.

Rank senta-se ao piano e toca. Nora dança de uma forma cada vez mais selvagem. Helmer está ao lado da salamandra, dirigindo-se a ela com frequência para a corrigir durante a dança. Mas ela parece não ouvir. O cabelo solta-se e cai-lhe sobre os ombros, mas ela não percebe e continua a dançar. Entra a Sra. Linde.

SRA. LINDE (*pára, surpresa, à porta*): Ah!

NORA (*dançando*): Vê que divertido, Kristine!

HELMER: Nora, meu amor, tu danças como se estivesses a jogar nisso a tua vida.

NORA: E estou.

HELMER: Rank, pare. Isto já é uma loucura. Pare, já disse.

Rank pára de tocar e Nora pára imediatamente.

HELMER (*vai para perto dela*): Eu nunca poderia imaginar. Tu esqueceste tudo o que te ensinei.

NORA (*atirando o pandeiro*): Estás a ver?

HELMER: Só com muitos ensaios!

NORA: Estás a ver como eu preciso? Tu tens que me ensaiar até ao último momento. Prometes, Torvald?

HELMER: Podes contar comigo.

NORA: Nem hoje nem amanhã deves pensar em mais nada. Só em mim. Nada de abrir cartas... ver a caixa do correio...

HELMER: Ah, ainda estás com medo desse homem!

NORA: Ai, sim, sim, isso também.

HELMER: Nora, eu estou a ver na tua cara: está ali uma carta dele.

NORA: Pode ser, não sei. Mas tu não vais ler nada disso agora. Nada feio nos deve separar até tudo isto acabar.

RANK (*falando baixo para Helmer*): Você não deve contrariá-la.

HELMER (*abraçando Nora*): Seja feita a vontade da minha menina. Mas amanhã à noite, depois de tu teres dançado...

NORA: Tu estarás livre.

CRIADA (*aparece na porta à direita*): Minha senhora, o jantar está na mesa.

NORA: Queremos champanhe, Helene.

CRIADA: Pois não, minha senhora. (*Sai.*)

HELMER: Ora, ora, um banquete, ao que parece?

NORA: Banquete e champanhe até ao amanhecer. (*Grita.*) E biscoitinhos de amêndoa, Helene, muitos... só esta vez.

HELMER (*segurando-lhe as mãos*): Calma, calma, calma, não te deixes excitar desta maneira. Quero a minha cotovia como ela é.

NORA: Ah, sim, vou fazer isso, mas vai já para a sala de jantar. E o Dr. Rank também. Kristine, tu tens de me ajudar a arranjar o cabelo.

RANK (*com voz baixa, quando estão a sair*): Será... que está para acontecer alguma coisa?

HELMER: Nada, nada, absolutamente. Não é nada mais do que o medo infantil de que eu lhe falei.

Saem pela porta à direita.

NORA: E então?

SRA. LINDE: Não estava em casa.

NORA: Adivinhei pela tua cara.

SRA. LINDE: Foi para o campo e só volta amanhã à noite. Deixei um bilhete.

NORA: Não devias ter feito isso. Já não quero evitar nada. No fundo, é uma alegria muito grande esperar que aconteça... o prodígio.

SRA. LINDE: Que prodígio estás tu à espera que aconteça?

NORA: Ah, tu não vais perceber. Vai com eles. Em seguida, vou eu.

A Sra. Linde vai para a sala de jantar.

NORA (*pára um momento para se recuperar e olha para o relógio*): Cinco horas. Faltam sete horas para a meia-noite. E depois, vinte e quatro horas para a próxima meia-noite. Aí já vou ter acabado de dançar a tarantela. Vinte e quatro mais sete, trinta e uma horas para viver.

HELMER (*à porta à direita*): Onde está a minha cotoviazinha?

NORA (*vai para ele com os braços abertos*): Aqui, aqui.

TERCEIRO ATO

Mesma sala. A mesa do sofá com as cadeiras em volta agora está no meio da sala. Um candeeiro aceso na mesa. A porta do hall aberta. Escuta-se música de dança vinda do andar de cima.

A Sra. Linde está à mesa a folhear distraidamente um livro. Tenta ler, mas parece não conseguir concentrar-se. Às vezes escuta, tensa, na direção da porta.

SRA. LINDE (*olhando para o relógio*): Ainda não. O tempo está a chegar ao fim... Espero que ele não... (*Escuta de novo.*) Chegou. (*Vai ao hall e abre com cuidado a porta da casa. Escutam-se passos na escada e ela fala em voz baixa.*) Entre. Não, não está ninguém.

KROGSTAD (*à porta*): Encontrei um bilhete seu em casa. O que significa isto?

SRA. LINDE: Precisamos de conversar.

KROGSTAD: Ai sim? E tem de ser aqui nesta casa?

SRA. LINDE: Onde eu moro é impossível. O meu quarto não tem uma entrada independente. Entre. Estamos sozinhos. Os Helmer estão no baile aqui em cima e a criada está a dormir.

KROGSTAD (*entra na sala*): Ora, ora. Os Helmer estão a dançar esta noite? É verdade?

SRA. LINDE: E porque não?

KROGSTAD: Realmente... e porque não?

SRA. LINDE: Krogstad, vamos conversar.

KROGSTAD: E nós os dois temos mais alguma coisa a conversar?

SRA. LINDE: Temos, sim. Muito.

KROGSTAD: Pensava que não.

SRA. LINDE: Porque você nunca me conseguiu entender.

KROGSTAD: E que mais havia a entender? Além da coisa mais comum do mundo? Uma mulher que se livra de um homem quando aparece uma proposta melhor.

SRA. LINDE: Acha que eu sou tão insensível? E acha que rompi sem dor no meu coração?

KROGSTAD: Não foi?

SRA. LINDE: Krogstad, você acreditou nisso a sério?

KROGSTAD: Se não foi isso, porque é que me escreveu uma carta como aquela?

SRA. LINDE: Não podia fazer outra coisa. Quando tive de romper, achei que era meu dever tirar do seu coração tudo o que você sentia por mim.

KROGSTAD (*aperta as mãos, angustiado*): Então foi isso? E tudo... tudo só por causa do dinheiro?

SRA. LINDE: Não se esqueça que eu tinha a minha mãe inválida e dois irmãos pequenos. Não podíamos ficar à sua espera, Krogstad. As possibilidades que você tinha de melhorar de vida eram ainda remotas...

KROGSTAD: Pode ser... mas mesmo assim você não tinha o direito de me rejeitar por causa de outro homem.

SRA. LINDE: Pois... não sei. Muitas vezes me perguntei se tinha esse direito.

KROGSTAD (*com voz mais baixa*): Quando eu a perdi, foi como se me tirassem o chão debaixo dos meus pés. Olhe para mim agora. Sou um náufrago agarrado aos destroços.

SRA. LINDE: A sua salvação pode estar perto.

KROGSTAD: Estava perto. Mas quando a Sra. chegou, colocou-se entre mim e a minha salvação.

SRA. LINDE: Eu não sabia, Krogstad. Só hoje soube que era a si que eu ia substituir no banco.

KROGSTAD: Acredito, se mo está a dizer. Mas agora que sabe, não vai renunciar?

SRA. LINDE: Não, porque não ia adiantar nada.

KROGSTAD: Adiantando ou não... No seu lugar, eu renunciaria de qualquer maneira.

SRA. LINDE: Aprendi a agir de maneira sensata. A vida e a dura necessidade ensinaram-me isso.

KROGSTAD: E a vida ensinou-me a não acreditar em frases feitas.

SRA. LINDE: Então a vida ensinou-lhe uma coisa muito sensata. Mas nos atos? Acredita?

KROGSTAD: O que...?

SRA. LINDE: Há pouco, você disse que estava como um náufrago agarrado aos destroços.

KROGSTAD: Tenho bons motivos para dizer isso.

SRA. LINDE: Eu também sou uma náufraga agarrada aos destroços do barco. Sem sentir a falta de alguém e sem alguém que sinta a falta de mim.

KROGSTAD: A decisão foi sua.

SRA. LINDE: Eu não tinha outra escolha.

KROGSTAD: Então... agora o quê?

SRA. LINDE: Krogstad, e se nós os dois, os náufragos, pudéssemos juntar as nossas forças?

KROGSTAD: O que está a dizer?

SRA. LINDE: Dois náufragos juntos têm mais hipóteses de se salvar do que cada um por si.

KROGSTAD: Kristine.

SRA. LINDE: Porque acha que eu voltei para a cidade?

KROGSTAD: Por minha causa, talvez?

SRA. LINDE: Preciso de trabalhar para sobreviver. Desde que eu me conheço, tenho trabalhado todos os dias da minha vida. E tem sido a minha melhor, a minha única alegria. Mas agora estou sozinha no mundo. Sinto um vazio e um abandono terríveis... Trabalhar só para nós próprios não tem nenhuma alegria. Krogstad, deixe-me ter por quê e por quem trabalhar.

KROGSTAD: Quer mesmo fazer isso? Conhece bem o meu passado?

SRA. LINDE: Sim.

KROGSTAD: E sabe o que dizem de mim, qual é a minha reputação aqui?

SRA. LINDE: Se entendi bem, ainda há pouco disse que comigo podia ter sido outro.

KROGSTAD: Disso eu tenho a certeza.

SRA. LINDE: E não vai ainda a tempo?

KROGSTAD: Kristine! Pensou bem no que está a dizer? Pois... estou a ver nos seus olhos que sim... Então, tem mesmo coragem?

SRA. LINDE: Eu preciso de ser mãe. E os seus filhos precisam de uma mãe. Nós os dois precisamos um do outro. Krogstad, eu tenho confiança no seu carácter. Juntos podemos enfrentar tudo.

KROGSTAD (*segurando-lhe as mãos*): Obrigado, obrigado, Kristine. Agora, também eu saberei reerguer-me aos olhos dos outros... Ah, esquecia-me!

SRA. LINDE (*escutando*): Chiu. A tarantela... Vá-se embora, vá.

KROGSTAD: O que foi?

SRA. LINDE: Está a ouvir esta música lá em cima? Quando acabar, eles podem voltar.

KROGSTAD: Ah, sim, vou-me embora. Afinal, nada disso adianta... tudo em vão... É claro, você não conhece o passo que eu dei contra os Helmer.

SRA. LINDE: Não, Krogstad, eu sei de tudo.

KROGSTAD: E mesmo assim tem coragem de...

SRA. LINDE: Eu sei muito bem até onde o desespero pode levar um homem.

KROGSTAD: Ah, se eu pudesse desfazer o que está feito!

SRA. LINDE: Poder, pode. Porque a sua carta ainda está na caixa de correio.

KROGSTAD: Tem a certeza?

SRA. LINDE: Certeza absoluta. Mas...

KROGSTAD (*olha para ela de maneira perscrutadora*): Então essa é a razão por que...? Quer salvar a sua amiga a qualquer preço? Pode dizer francamente. É por isso?

SRA. LINDE: Krogstad, quem já se vendeu uma vez para salvar outra pessoa, não volta a fazer isso.

KROGSTAD: Vou pedir que me devolvam a minha carta.

SRA. LINDE: Não, não!

KROGSTAD: Porque não? Espero aqui até o Helmer descer e peço-lhe para me devolver a minha carta. Digo que se trata apenas da minha demissão... e que ele não precisa de ler.

SRA. LINDE: Não, Krogstad. Não peça que ele lhe devolva a carta.

KROGSTAD: Mas não foi para isso que você marcou o nosso encontro aqui? Pode dizer.

SRA. LINDE: Sim, no susto do primeiro momento. Mas já se passou um dia e nesse entretanto vi coisas inacreditáveis acontecerem nesta casa. O Helmer tem de saber de tudo. Esse segredo lamentável tem de vir à luz do dia. É preciso que tudo fique esclarecido entre eles os dois. Não podem continuar a viver com estas dissimulações... estes subterfúgios...

KROGSTAD: Bem... se tem coragem de assumir... Mas posso fazer uma coisa. E vou fazê-la agora mesmo.

SRA. LINDE (*à escuta*): Depressa. Vá. Vá-se embora. Acabou a dança. Já não estamos em segurança aqui.

KROGSTAD: Eu espero por si lá em baixo.

SRA. LINDE: Sim, faça isso. Pode acompanhar-me até à porta de casa.

KROGSTAD: Nunca me senti tão feliz.

Ele sai pela porta exterior, mas a porta do hall continua aberta.

SRA. LINDE (*arrumando as coisas e preparando o seu casaco e chapéu*): Que reviravolta! Que reviravolta! Alguém a quem me dedicar, para quem viver. Um lar para onde levar um pouco de calor. Tanta coisa por fazer... Tomara que desçam logo. (*Escutando.*) Ah, aí estão. Vou vestir o casaco. (*Apanha o casaco e o chapéu.*)

Escutam-se as vozes de Helmer e Nora lá fora, depois o barulho da chave e Helmer traz Nora quase com força para o hall. Ela está vestida com a fantasia italiana, coberta por um grande xaile e ele de fato, com uma capa preta sobre os ombros.

NORA (*ainda à porta, resistindo*): Não, não, não, não quero entrar. Eu quero voltar. Não queria sair tão cedo.

HELMER: Mas, Nora, meu amor...

NORA: Ah, eu suplico-te, Torvald. Só mais uma hora.

HELMER: Nem mais um minuto, Nora, querida. Lembra-te do que ficou combinado. Então? Vamos entrar. Aqui vais-te constipar.

Apesar da resistência dela, ele leva-a para a sala.

SRA. LINDE: Boa noite.

NORA: Kristine!

HELMER: Sra. Linde? A senhora aqui? Tão tarde?

SRA. LINDE: Mil desculpas. Eu queria tanto ver a Nora mascarada.

NORA: Ficaste aqui à minha espera?

SRA. LINDE: Fiquei... infelizmente não cheguei a tempo. Já tinham subido e eu não me queria ir embora sem te ver.

HELMER (*tirando o xaile de Nora*): Pois então... olhe bem para ela. Acho que vale a pena. Não está maravilhosa, Sra. Linde?

SRA. LINDE: Está sim, muito bonita.

HELMER: Ela é muito, muito, muito bonita, não é? Também era a opinião de toda a gente na festa. Mas ela também é muito, muito, muito teimosa... esta criaturinha delicada. O que é que se pode fazer? A Sra. acredita que quase tive de a tirar de lá à força?

NORA: Ah, Torvald, tu vais arrepender-te de não me teres dado só mais meia hora.

HELMER: A Sra. está a ouvir isto? Ela dança a sua tarantela, faz um sucesso tremendo... está bem, merecido, se bem que a interpretação dela talvez fosse espontânea demais, quero dizer, um pouco mais do que as exigências da arte permitem. Mas não faz mal, o

mais importante é que... ela fez sucesso. Um sucesso tremendo. Eu ia deixar que ela ficasse depois disso? Diminuir o efeito? Não, obrigado. Peguei na minha maravilhosa rapariguinha de Capri... a caprichosa rapariguinha de Capri, poderia eu dizer... dei-lhe o braço, demos uma volta pela sala, cumprimentámos toda a gente e... como se diz nos romances... a miragem desapareceu. Um grande efeito no final é sempre bom, Sra. Linde. Mas eu não consigo que a Nora me compreenda. Ufa, está quente aqui. *(Atira a capa para uma cadeira e abre a porta para o escritório.)* O quê? Estamos no escuro. Ah, sim, naturalmente. Desculpe... *(Entra e acende as luzes.)*

NORA *(sussurrando rápido e sem fôlego)*: E então?

SRA. LINDE *(em voz baixa)*: Falei com ele.

NORA: E?

SRA. LINDE: Nora, tu deves contar tudo ao teu marido.

NORA *(com voz inexpressiva)*: Eu sabia.

SRA. LINDE: Não tens mais nada a temer da parte do Krogstad. Mas tens de contar.

NORA: Não vou contar.

SRA. LINDE: Então a carta vai contar por ti.

NORA: Obrigada, Kristine, agora eu sei o que tenho de fazer. Chiu...

HELMER *(entrando de novo)*: Então, Sra. Linde, olhou bem para ela?

SRA. LINDE: Sim. E agora, boa noite.

HELMER: Já? Este tricô é seu?

SRA. LINDE (*apanhando o tricô*): Ah, sim, obrigada, quase me esquecia.

HELMER: A Sra. faz tricô, então.

SRA. LINDE: Faço.

HELMER: Sabia que é melhor bordar do que tricotar?

SRA. LINDE: Ai sim? Porquê?

HELMER: Porque é muito mais bonito. Veja bem. Pega-se no bordado assim, com a mão esquerda, e leva-se com a mão direita a agulha... assim... para fora, numa curva leve e longa, não é verdade?

SRA. LINDE: É, pode ser.

HELMER: Enquanto o tricô... não se pode evitar que seja deselegante. Olhe só, os braços agarrados ao corpo, as agulhas para cima e para baixo, parece uma coisa de chinês. Ah, que champanhe magnífico!

SRA. LINDE: Boa noite, Nora. E chega de teimosia.

HELMER: Muito bem dito, Sra. Linde.

SRA. LINDE: Boa noite, Sr. diretor.

HELMER (*levando-a à porta*): Boa noite, boa noite. Espero que chegue bem a casa. Eu bem que gostaria de... boa noite, boa noite. (*Ela sai e ele fecha e volta para a sala.*) Muito bem. Finalmente livrámo-nos dela. Como é maçadora esta mulher.

NORA: Estás muito cansado, Torvald?

HELMER: Não, nem um pouco.

NORA: Também não estás com sono?

HELMER: Nenhum. Pelo contrário, sinto-me animadíssimo. E tu? Tu, sim, pareces cansada e com sono.

NORA: Sim, estou muito cansada, quero ir já dormir.

HELMER: Estás a ver, estás a ver? Eu tinha razão em não querer ficar mais tempo.

NORA: Ah, tu tens sempre razão em tudo.

HELMER (*beijando-a na testa*): Agora a cotovia começa a falar como gente. Viste como o Rank estava alegre hoje?

NORA: Ai sim? Estava? Nem conversei com ele.

HELMER: Eu também quase não falei com ele, mas há muito tempo que não via o Rank de tão bom humor. (*Olha um tempo para ela e aproxima-se.*) Hum, que prazer chegar a casa e ficar sozinho contigo... Ah, que linda que tu és, minha menina querida.

NORA: Não me olhes assim, Torvald.

HELMER: Não posso olhar para o bem mais valioso que possuo? Esta maravilha que é minha? Só minha, minha, toda minha...

NORA (*indo para o outro lado da mesa*): Não fales assim comigo esta noite.

HELMER (*seguindo-a*): A tarantela ainda te está no sangue, eu sinto isso. E isso faz-te ainda mais sedutora. Estás a ouvir? Os convidados estão a ir-se embora. (*Em voz mais baixa:*) Nora... não tarda a casa vai ficar toda em silêncio.

NORA: Assim espero.

HELMER: Não é, minha adorada Nora? Quando vamos assim a uma festa... sabes porque é que eu falo tão pouco contigo? Porque fico à distância e apenas te dou uma olhada de vez em quando? Sabes porque faço isso? É porque faço de conta que tu és a minha amante secreta, a minha namorada linda, e que ninguém suspeita de nada entre nós os dois.

NORA: Eu sei, eu sei que todos os teus pensamentos são para mim.

HELMER: E então, quando saímos e eu te ponho o xaile sobre esses ombros delicados e jovens, sobre essa curva maravilhosa da tua nuca, então eu imagino que és a minha noiva e que estamos a chegar da festa do casamento e que eu, pela primeira vez, te levo para a minha casa... e que pela primeira vez estou sozinho contigo... sozinho contigo, e o teu corpo lindo e jovem palpita. A noite toda, não tive outro desejo. Quando te via, insinuante e sedutora a dançar a tarantela... o meu sangue fervia e eu não aguentava mais. Foi por isso que te trouxe para baixo tão cedo.

NORA: Vai-te embora, Torvald. Deixa-me em paz. Eu não quero...

HELMER: O que estás tu a dizer? Resolveste ser um passarinho brincalhão, a minha menina? É isso, é isso? “Não quero”? Sou o teu marido, ou não sou? (*Batem à porta de entrada.*)

NORA (*estremecendo*): Tu ouviste?

HELMER (*em direção ao hall*): Quem é?

RANK (*de fora*): Sou eu. Posso entrar um instante?

HELMER (*falando em voz baixa e aborrecido*): Ah, e agora o que é que ele quer? (*Em voz alta:*) Vou já. (*Vai à porta e abre.*) Você é tão gentil que não pode apenas passar pela nossa porta.

RANK: Pareceu-me que tinha ouvido a sua voz e então quis fazer uma visitinha. (*Dá uma olhadela rápida pela sala.*) Ah! Esta sala querida e familiar. Aqui... sempre tão acolhedor, um calor tão bom, vocês os dois, felizes...

HELMER: Tive a impressão de que você também se sentia muito bem lá em cima.

RANK: Magnificamente, e porque não? Porque não aproveitar tudo neste mundo? Pelo menos, tudo o que se pode, e durante o tempo que for possível. O vinho era excelente.

HELMER: Sobretudo o champanhe.

RANK: Também reparou nisso? É quase inacreditável o quanto eu bebi.

NORA: O Torvald também bebeu muito champanhe esta noite.

RANK: Ai sim?

NORA: E depois ele fica sempre muito engraçado...

RANK: E porque não passar uma noite alegre depois de um dia proveitoso?

HELMER: Um dia proveitoso? Hoje não me posso orgulhar disso.

RANK (*batendo-lhe nos ombros*): Mas eu posso, sabe?

NORA: Dr. Rank, o Sr. deve ter feito análises clínicas hoje.

RANK: Exatamente!

HELMER: Ora, ora, a minha menina a falar de ciência... “análises clínicas”?

NORA: E posso atrever-me a dar-lhe os parabéns pelo resultado?

RANK: Sim, pode atrever-se.

NORA: Então foi bom?

RANK: O melhor possível, tanto para o médico quanto para o paciente... A certeza.

NORA (*rápida e perscrutadora*): A certeza?

RANK: A certeza absoluta. Depois disso não teria eu direito a uma noite alegre?

NORA: Fez muito bem, Dr. Rank.

HELMER: Também acho. A não ser que se arrependa amanhã de manhã.

RANK: Nesta vida não se ganha nada de graça.

NORA: Dr. Rank, parece que o Sr. gosta muito de bailes de máscaras.

RANK: Sobretudo quando lá há muitas máscaras estranhas e curiosas.

NORA: Então diga-me, nós os dois vamo-nos mascarar de quê no próximo baile de máscaras?

HELMER: Você, cabecinha de vento, já está a pensar no próximo?

RANK: Nós os dois? Está bem, vou-lhe dizer. A sua fantasia será: a menina que traz felicidade.

HELMER: E como é a fantasia de menina que traz felicidade?

RANK: Basta deixar a sua mulher aparecer assim como ela é e como passa pelo mundo.

HELMER: Muito bem! E você? Já pensou na sua fantasia?

RANK: Já, meu querido amigo, e não tenho dúvidas.

HELMER: E então?

RANK: No próximo baile de máscaras eu serei o invisível.

HELMER: Que ideia!

RANK: Existe um chapéu preto e grande... nunca ouviu falar do chapéu que faz uma pessoa ficar invisível? Quem põe esse chapéu na cabeça, ninguém o vê.

HELMER (*com um sorriso reprimido*): Claro, claro, é isso mesmo...

RANK: Mas estou a esquecer-me do motivo da minha visita. Helmer, dê-me um charuto. Um daqueles havanos negros...

HELMER: Com todo o prazer. (*Oferece o estojo.*)

RANK (*pega num charuto e corta*): Obrigado.

NORA (*acendendo um fósforo*): Deixe-me dar-lhe lume.

RANK: Obrigado. (*Ela segura o fósforo e ele acende.*) E agora, adeus.

HELMER: Adeus, adeus, querido amigo.

NORA: Durma bem, Dr. Rank.

RANK: Muito obrigado.

NORA: Deseje-me o mesmo a mim.

RANK: A si? Ah, sim, se quer que seja assim... durma bem. E obrigado pelo lume.

Cumprimenta os dois e sai.

HELMER *(com voz baixa)*: Ele bebeu demais.

NORA *(distráida)*: Talvez. *(Helmer pega no seu molho de chaves e vai para a hall.)*
Torvald, onde é que tu vais?

HELMER: Tenho de esvaziar a caixa do correio. Está cheia. Não tem espaço para os jornais amanhã cedo.

NORA: Ainda queres trabalhar esta noite?

HELMER: Tu sabes muito bem que não quero. O que é isto? Alguém mexeu na fechadura.

NORA: Na fechadura?

HELMER: Tenho a certeza. Quem pode ter sido? Não me passa pela cabeça que as criadas... Um gancho de cabelo partido. É teu, Nora.

NORA *(rapidamente)*: Devem ter sido as crianças.

HELMER: Tens de lhes ralhar para não fazerem isto. Hum... assim, consegui! Pronto, consigo tirar tudo... *(Pega no conteúdo e grita para a cozinha.)* Helene! Helene! Apague a luz da entrada.

Fecha a porta do hall e volta para a sala.

HELMER *(com as cartas na mão)*: Vê tu bem tudo o que ali se juntou! *(Folheia as cartas.)* O que é isto?

NORA *(que está ao lado da janela)*: A carta. Ah, não, não Torvald!

HELMER: Dois cartões de visita. Do Rank...

NORA: Do Dr. Rank?

HELMER *(olhando para os cartões)*: Rank, doutor *medicinae*. Estava no topo de tudo. Ele deve tê-los metido ali quando saiu.

NORA: Tem alguma coisa escrita?

HELMER: Tem uma cruz negra em cima do nome. Olha aqui. Que ideia tétrica. É como se anunciasse a sua própria morte.

NORA: É o que ele está a fazer.

HELMER: Como? Tu sabes alguma coisa? Ele disse-te alguma coisa?

NORA: Disse. Os cartões são a despedida. Vai trancar-se e morrer.

HELMER: Meu pobre amigo. Eu já sabia que não podia tê-lo comigo por muito tempo. Mas tão cedo... Então, vai-se esconder como um animal ferido...

NORA: Já que tem de acontecer, é melhor que seja... sem palavras. Não é, Torvald?

HELMER (*andando de um lado para o outro*): Era como se fosse da família. Não me consigo imaginar sem ele. Com as suas dores, a sua solidão, ele era uma espécie de fundo sombrio para a nossa felicidade ensolarada. Enfim... talvez seja melhor assim. Pelo menos, para ele. (*Pára.*) E talvez para nós também, Nora. Agora vamos estar nas mãos um do outro. Sozinhos. (*Abraça-a.*) Ah, minha esposa amada. Parece que nunca hei-de conseguir abraçar-te com toda a força que tenho. Sabes, Nora, muitas vezes eu quis que um perigo iminente te ameaçasse para que eu pudesse arriscar a minha vida e o meu sangue e tudo, tudo, por ti.

NORA (*solta-se e diz, firme e decidida*): Agora lê as tuas cartas, Torvald.

HELMER: Não, não. Esta noite não. Eu quero ficar contigo, mulher minha amada.

NORA: Com o pensamento na morte do teu amigo?

HELMER: Tens razão. Agora uma sombra escura veio colocar-se entre nós os dois: a ideia da morte e da dissolução. Vamos ter que nos livrar dela. Até lá... cada um deve ir para o seu lado.

NORA (*abraçando o pescoço dele*): Boa noite, Torvald, boa noite.

HELMER (*beijando-a na testa*): Boa noite, minha querida cotovia. Dorme bem. Vou ler as cartas.

Ele vai com o pacote para o escritório, fechando a porta.

NORA (*com o olhar inquieto, pega às cegas na capa do Helmer, envolve-se nela e sussurra depressa mas de um modo fragmentado*): Nunca mais te vou ver, nunca mais, nunca mais. (*Cobre a cabeça com o xaile.*) Nunca mais ver as crianças, nem elas, nunca mais. Ah, a água escura e gelada. Ah, a água profunda... ai... Queria que tudo já tivesse

terminado. Agora ele encontrou... agora está a ler. Ah, não, não, ainda não. Torvald, adeus... adeus, meus filhos...

Quer sair, mas no mesmo momento Helmer aparece com uma carta aberta na mão.

HELMER: Nora!

NORA *(com um grito forte)*: Ai!

HELMER: O que é isso? Tu sabes o que está escrito nesta carta?

NORA: Eu sei, sim, sei. Deixa-me ir embora... sair daqui.

HELMER *(segurando-a)*: Onde é que tu vais?

NORA *(tentando soltar-se)*: Tu não deves salvar-me, Torvald.

HELMER *(recua com um movimento forte)*: É verdade? É verdade o que ele escreve? É terrível... não, é impossível! Não pode ser verdade.

NORA: É verdade. Eu amei-te acima de tudo no mundo.

HELMER: Ah, não me venhas com desculpas ridículas.

NORA *(aproximando-se um passo)*: Torvald!

HELMER: Infeliz, o que foi que tu fizeste?

NORA: Deixa-me ir embora. Não tens que pagar pela minha culpa, não tens que assumir a responsabilidade...

HELMER: Basta de drama. *(Tranca a porta do hall.)* Fica aqui e vais acertar contas comigo. Tu sabes o que fizeste? Responde. Sabes?

NORA *(olha para ele fixamente, com uma expressão rígida)*: Sei... agora começo a entender profundamente.

HELMER *(caminhando pela sala)*: Ah, que despertar terrível! Oito anos, durante oito anos... a mulher que era a minha felicidade e o meu orgulho... uma hipócrita, uma mentirosa... pior, pior... uma criminosa! Ah, que abismo monstruoso é tudo isto! Que vergonha!

NORA *(em silêncio, continua a olhá-lo fixamente)*

HELMER *(para diante dela)*: Eu devia ter percebido que uma coisa destas ia acontecer, eu devia... Todos os princípios levianos do teu pai...! Não quero ouvir! Tu herdaste todos os princípios levianos do teu pai. Nenhuma religião, nenhuma moral, nenhum sentimento de dever... ah, como estou a ser castigado por ter sido indulgente com ele. Fi-lo por ti e é assim que tu me pagas.

NORA: Assim...

HELMER: Arruinaste a minha felicidade. Destruíste o meu futuro. É horrível pensar nisso: eu estou nas mãos de um homem sem consciência. Ele pode fazer comigo o que quiser, exigir de mim qualquer coisa, pedir, mandar... quando tiver vontade... Não me posso atrever a dizer nada... E estou condenado a afundar-me nessa miséria, a ser reduzido a nada, pela leviandade de uma mulher.

NORA: Quando eu deixar este mundo, tu serás livre.

HELMER: Não me venhas com frases feitas. O teu pai também tinha um grande reportório. De que adiantaria que me abandonasses, que deixasses este mundo como estás a dizer? De nada. Esse homem pode trazer o caso a público do mesmo modo. E se

ele fizer isso, eu serei suspeito de ter sido cúmplice do teu ato criminoso. Podem até acreditar que eu estava por trás de tudo e que fui eu quem te incentivou. E tudo isso eu devo a ti, a ti que eu carreguei nos meus braços todo o tempo do nosso casamento. Entendes agora o que fizeste contra mim?

NORA (*com calma fria*): Sim.

HELMER: É tudo tão inacreditável que não me cabe na cabeça. Mas temos que encontrar uma solução. Tira esse xaile, tira, estou a mandar. Eu tenho de satisfazer esse homem de alguma maneira. O caso tem que ser abafado a qualquer preço. E quanto a ti e a mim, tem que parecer como se tudo entre nós continuasse igual a antes. Mas só diante dos olhos do mundo, é claro. Continuas aqui em casa, lógico, mas não terás o direito a educar as crianças. Não me atrevo a confiar-tas... Ah, ter que dizer isso à mulher que eu amei tanto e que ainda...! Bom, vai terminar. A partir de hoje, não se trata mais de felicidade, trata-se de salvar os restos, os destroços... a aparência.

A campainha toca.

HELMER (*estremece*): O que será? A esta hora! Será que o pior ainda...? Será ele? Esconde-te, Nora, vou dizer que estás doente.

Nora continua imóvel. Helmer abre a porta do hall.

CRIADA (*de camisola, no hall*): Chegou uma carta para a senhora.

HELMER: Dá-me. (*Agarra a carta e fecha a porta.*) Sim, é dele. Não ta dou, eu próprio quero lê-la.

NORA: Lê.

HELMER (*perto do candeeiro*): Quase não tenho coragem. Pode ser a nossa perdição, a minha e a tua. Não, eu tenho que saber. (*Abre a carta depressa, lendo algumas linhas, vê um papel enfiado dentro da carta e solta um grito de alegria.*) Nora!

NORA (*olha para ele de maneira interrogativa*)

HELMER: Nora... não, eu tenho de ler outra vez. Sim, sim, então é isso. Estou salvo. Nora, estou salvo!

NORA: E eu?

HELMER: Tu também, claro. Estamos salvos, nós os dois. Tanto tu quanto eu. Olha. Ele está a devolver a promissória. Escreve que se arrepende e lamenta... que uma mudança feliz na vida dele... ah, não importa o que ele escreve, estamos salvos, Nora. Ninguém pode fazer nada contigo. Ah, Nora, Nora... Não, primeiro vamos fazer desaparecer do mundo esta coisa terrível. Deixa ver. (*Olha um momento para a promissória.*) Não, eu não quero ver, faz de conta que foi só um pesadelo. (*Rasga a promissória e ambas as cartas. Atira tudo para a salamandra e observa enquanto queima.*) Vê! Já não existe. Ele dizia que tu, desde a véspera de Natal... Ah, que três dias terríveis deves ter passado, Nora.

NORA: Três dias de uma luta terrível.

HELMER: E devias estar desesperada. Sem ver outra saída que... não, não vamos lembrar essa aflição. Gritar de alegria: acabou, acabou! Mas, Nora, meu amor... Parece que ainda não percebeste que acabou. Que cara é essa? Porquê tão tensa? Ah, Nora, pobrezinha. Eu percebo. Não acreditas que eu te perdoei. Mas eu perdoei. Nora, eu juro que te perdoei tudo. Eu sei que o que tu fizeste, foi feito por amor a mim.

NORA: É verdade.

HELMER: Amaste-me como uma mulher deve amar o marido. Só te faltou ter os conhecimentos necessários para poder julgar os meios que... Mas achas que eu te quero menos só porque não sabes agir por conta própria? Não, não. Podes apoiar-te em mim. Eu aconselho-te, oriento-te. Eu não seria um homem se esse desamparo feminino não fosse justamente o que te torna duplamente atraente aos meus olhos. Esquece as palavras duras que eu te disse no susto do primeiro momento, quando achava que ia tudo desabar em cima de mim. Eu perdoei-te, Nora. Eu juro que te perdoei.

NORA: Agradeço o teu perdão.

Ela sai pela porta à direita.

HELMER: Não, fica aqui. (*Olha para dentro.*) O que queres tu do quarto?

NORA (*de dentro*): Tirar a fantasia.

HELMER (*à porta aberta*): Claro, faz isso. Tenta acalmar-te, recompor-te, meu passarinho assustado. Descansa tranquila, que eu tenho asas grandes para te proteger. (*Torvald dá umas voltas perto da porta.*) Ah, como a nossa casa é bonita, quente... Aqui tu estás abrigada. E eu vou cuidar de ti como de uma pomba que eu salvei das garras do falcão. Vou acalmar o teu pobre coração palpitante. Pouco a pouco vai passar, Nora, acredita em mim. Amanhã vais ver tudo isto com outros olhos. Não tarda, vai tudo ser como antes. Não vou precisar de repetir que te perdoei. Tu própria vais sentir. Como podes pensar que me passa pela cabeça rejeitar-te ou até censurar-te? Ah, tu não conheces os verdadeiros sentimentos de um homem, Nora. Nada é tão doce e prazeroso para o homem como saber que, lá dentro de si próprio, perdoou a sua esposa... e que a perdoou de todo o coração, sinceramente. Porque aí ela torna-se propriedade dele, duplamente. É como se ele a trouxesse outra vez ao mundo, e de alguma maneira ela passa a ser tanto sua mulher como sua filha. Assim serás tu de agora em diante para mim, minha criaturinha indefesa e perdida. Não tenhas medo de nada, Nora. Sê apenas franca comigo e eu serei a tua vontade e a tua consciência... O que é isso? Não vais dormir? Mudaste de roupa?

NORA (*vestida na sua roupa normal*): Sim, Torvald, mudei de roupa.

HELMER: Mas porquê agora, tão tarde?

NORA: Esta noite não vou dormir.

HELMER: Mas, Nora, querida...

NORA (*olha para o seu relógio*): Não é tão tarde assim. Senta-te aqui, Torvald. Nós os dois temos muito a conversar. (*Ela senta-se de um lado da mesa.*)

HELMER: Nora, o que é isso? Essa expressão dura?

NORA: Senta-te, vai demorar. Tenho muitas coisas a dizer-te.

HELMER (*senta-se à mesa, diante dela*): Tu assustas-me, Nora. Eu não te entendo.

NORA: É isso mesmo. Tu não me entendes. E eu também nunca te entendi, até hoje à noite. Não, não me interrompas, apenas escuta o que te vou dizer. Isto é um acerto de contas, Torvald.

HELMER: Que queres dizer com isso?

NORA (*após um breve silêncio*): Estamos sentados frente a frente. Isso não chama a tua atenção?

HELMER: Porque havia de chamar?

NORA: Estamos casados há oito anos. Não te dás conta de que é a primeira vez que nós os dois, tu e eu, marido e mulher, conversamos seriamente?

HELMER: Seriamente... O que queres dizer?

NORA: Em todos estes oito anos... sim, até mais... desde o nosso primeiro encontro, nunca trocámos uma palavra séria sobre coisas sérias.

HELMER: Tu achas que eu te devia envolver nas minhas preocupações, e ainda mais sabendo que tu não poderias fazer nada?

NORA: Não estou a falar das tuas preocupações. O que eu digo é que nunca falamos a sério, procurando chegar juntos ao fundo das coisas.

HELMER: Mas, Nora, meu amor, que importância teria isso para ti?

NORA: É essa a questão. Tu nunca me entendeste. Fui tratada com muita injustiça, Torvald. Primeiro pelo meu pai, e depois por ti.

HELMER: O quê? Por nós os dois...? Os dois que te amaram mais do que ninguém no mundo?

NORA (*ela nega com a cabeça*): Vocês nunca me amaram, apenas achavam divertido namorar comigo.

HELMER: Nora, o que estás tu a dizer?

NORA: A pura verdade, Torvald. Quando eu estava na casa do meu pai, ele dizia-me todas as opiniões dele e então essas eram as minhas opiniões. E se tivesse outras, eu escondia-as, porque ele não ia gostar. Ele chamava-me a sua criança boneca e brincava comigo, como eu brincava com as minhas bonecas. Depois vim morar na tua casa...

HELMER: Que palavras tu usas para falar do nosso casamento!

NORA (*imperturbável*): Quero dizer que passei das mãos do meu pai para as tuas. Tu arrumaste tudo ao teu gosto e eu passei a ter o mesmo gosto que o teu, ou fingi que tinha, não sei bem... Acho que era um pouco das duas coisas, ora uma, ora outra. Quando eu olho agora, parece-me que vivi aqui como vive um pobre... que, de seu, mal tem a roupa do corpo. Eu vivi das gracinhas que fazia para ti, Torvald. Era o que tu querias. Tu e o meu pai cometeram um grande pecado contra mim. É de vocês a culpa de eu nunca ter sido alguém.

HELMER: Nora, como és injusta e ingrata! Não foste feliz aqui?

NORA: Não, nunca fui. Eu achava que era, mas nunca fui.

HELMER: Não foste? Não foste feliz? Nunca?

NORA: Não, eu era alegre, só isso. E tu sempre foste muito gentil comigo. Mas o nosso... lar nunca foi mais do que um quarto de brinquedos. Aqui fui a tua esposa boneca, assim como era a criança boneca na casa do meu pai. E os nossos filhos também foram as minhas bonecas. Eu achava divertido tu brincarest comigo, assim como eles achavam divertido eu brincar com eles. É isto o nosso casamento, Torvald.

HELMER: Não deixa de haver alguma verdade no que estás a dizer, apesar dos exageros. Mas, daqui por diante, tudo vai mudar. Acabou-se o tempo das brincadeiras, agora vem o tempo da educação.

NORA: Educação de quem? A minha ou a das crianças?

HELMER: Tanto a tua quanto a das crianças, Nora, querida.

NORA: Ah, Torvald, tu não és o homem indicado para me ensinar a ser uma esposa verdadeira.

HELMER: E és tu quem o diz?

NORA: E eu, como iria eu educar os meus filhos sem estar preparada?

HELMER: Nora!

NORA: Tu não me disseste isso ainda há pouco? Que não te atrevias a confiar-me essa tarefa?

HELMER: Disse isso num momento de exaltação, não leves a sério.

NORA: Mas tinhas toda a razão. Eu não sou capaz dessa tarefa. Há uma outra tarefa que tem de ser cumprida antes. Tenho que me educar a mim mesma. E tu não és o homem indicado para me ajudar. Tenho que fazer isso sozinha. E por isso... vou deixar-te.

HELMER (*levanta-se num salto*): O que é que disseste?

NORA: Preciso de estar só para me poder conhecer e conhecer tudo o que me rodeia. Por isso já não posso continuar contigo.

HELMER: Nora! Nora!

NORA: Quero sair daqui agora. Posso passar esta noite na casa da Kristine.

HELMER: Tu estás louca! Não vou deixar, proíbo-te.

NORA: De agora em diante, não me podes proibir de nada. Levo o que é meu. Não quero nada teu, nem agora, nem depois.

HELMER: Que loucura é essa?

NORA: Amanhã viajo para a minha casa... Quero dizer, para o lugar de onde vim. Lá ser-me-á mais fácil encontrar um trabalho.

HELMER: Ah, que criatura cega! Cega e inexperiente.

NORA: Quero ganhar experiência, Torvald.

HELMER: Abandonando o teu lar, o teu marido e os teus filhos. Não pensas no que as pessoas vão dizer?

NORA: Não me quero importar com isso. Só quero saber do que é importante para mim.

HELMER: Ah, é revoltante. Como podes trair os teus deveres mais sagrados?

NORA: Quais são os meus deveres mais sagrados?

HELMER: E sou eu quem tem de te dizer? Não serão os teus deveres para com o teu marido e os teus filhos?

NORA: Eu tenho outros deveres tão sagrados quanto esses.

HELMER: Não, não tens. Que deveres?

NORA: Os deveres para comigo mesma.

HELMER: Tu és, em primeiro lugar, esposa e mãe.

NORA: Já não acredito nisso. Em primeiro lugar, eu sou um ser humano, assim como tu... Ou, pelo menos, vou fazer um esforço para ser. Sei que a maioria te vai dar razão, Torvald. E sei que essas coisas estão escritas nos livros. Mas eu já não posso satisfazer-me com o que a maioria diz e com o que está escrito nos livros. Eu tenho de pensar nas coisas por mim mesma e tentar compreendê-las.

HELMER: Tu não podes descobrir quem és no teu próprio lar? Não tens já um guia infalível nessas questões? Tu não tens a religião?

NORA: Ah, Torvald, eu já nem sei bem o que é a religião.

HELMER: Como não sabes?

NORA: Só sei aquilo que o Pastor Hansen me ensinou quando me preparei para o crisma. Ele dizia que a religião “é isto”, a religião “é aquilo”. Quando estiver longe de tudo e estiver só, quero pensar sobre esse assunto também. Quero saber se o que o Pastor Hansen disse é verdade, ou pelo menos, se é verdade para mim.

HELMER: Ah, é inacreditável, uma mulher tão jovem como tu... Mas se a religião não serve para te orientar, deixa-me pelo menos sacudir-te a tua consciência... Pelo menos algum senso moral tu tens? Ou não? Diz lá, também não tens?

NORA: Talvez seja melhor nem responder, Torvald. Nem saberia. Estou totalmente confusa com essas coisas. Só sei que tenho uma opinião sobre isso completamente diferente da tua. Também fiquei a saber agora que as leis são diferentes do que eu pensava. E que essas leis são justas, isso não entra na minha cabeça de modo nenhum. Uma mulher não tem o direito de poupar o seu velho pai que está à morte, nem de salvar a vida do seu marido? Não posso acreditar.

HELMER: Pareces uma criança a falar. Tu não entendes a sociedade em que vives.

NORA: Não, eu não entendo. Mas agora quero tentar entender. Preciso de saber quem tem razão: a sociedade ou eu.

HELMER: Tu estás doente, Nora. Estás com febre. Eu acho que estás quase a perder o juízo.

NORA: Nunca me senti tão lúcida e segura como esta noite.

HELMER: E lúcida e segura, tu abandonas o teu marido e os teus filhos?

NORA: É o que vou fazer.

HELMER: Então, só há uma explicação.

NORA: Qual?

HELMER: Já não me amas.

NORA: Sim, é exatamente isso.

HELMER: Nora! Como podes dizer isso?

NORA: Ah, lamento muito, Torvald, porque tu sempre foste muito bom para mim. Mas não posso fazer nada contra isso. Eu já não te amo.

HELMER (*esforçando-se para se manter calmo*): Isso também é uma convicção lúcida e segura?

NORA: Sim, totalmente lúcida e segura. É por isso que eu já não quero continuar aqui.

HELMER: E podes explicar-me como é que eu perdi o teu amor?

NORA: Posso. Foi esta noite, quando o prodígio não aconteceu. Aí, eu vi que tu não eras o homem que eu imaginava.

HELMER: Explica-te melhor, não estou a perceber.

NORA: Oito anos eu esperei, com tanta paciência! Porque eu sabia que um prodígio não aparece assim no dia a dia. E, de repente, desabou o mundo sobre mim e tive a certeza

de que era a hora, de que agora o prodígio ia acontecer. Enquanto a carta do Krogstad estava lá fora... nunca pensei, nem um só momento, que tu pudesses ceder às condições desse homem. Tinha a certeza absoluta de que lhe ias dizer: “Vá, conte esse caso a toda a gente”. E quando isso acontecesse...

HELMER: O quê? Querias que eu tivesse condenado a minha própria esposa à vergonha e à desonra...

NORA: ...quando isso acontecesse, eu teria a certeza absoluta de que tu apareceria e assumirias tudo, dizendo: “Eu sou o culpado”.

HELMER: Nora!

NORA: Vais-me dizer que eu nunca aceitaria que tu fizesses um sacrifício assim. Não, é claro. Mas de que valeriam as minhas palavras diante das tuas? No meio do meu pavor, foi esse o prodígio que eu esperei tanto que acontecesse. E foi para evitar isso que eu quis acabar com a minha vida.

HELMER: Nora, por ti eu seria capaz de trabalhar dia e noite com alegria. De aguentar dor e miséria por ti. Mas não há ninguém que sacrifique a sua própria honra por aquele que ama.

NORA: Centenas de milhares de mulheres fizeram isso.

HELMER: Ah, tu pensas e falas como uma criança insensata.

NORA: Talvez. Mas tu não pensas nem falas como o homem a quem eu me possa unir. Uma vez passado o teu susto... não daquilo que me ameaçava a mim, mas daquilo que te ameaçava a ti mesmo, e quando todo o perigo tinha passado, era como se nada daquilo tivesse acontecido. Eu era a tua cotovia, exatamente como antes, a tua boneca, que tu, de agora em diante, ias carregar com cuidado duplo nos teus braços, já que era tão frágil e delicada. *(Levanta-se.)* Torvald... naquele momento eu dei-me conta de que

vivi durante oito anos com um homem estranho, e que tive três filhos... ah, não aguento pensar nisto. Tenho vontade de me rasgar em muitos pedaços.

HELMER (*com voz grave*): Estou a ver, estou a ver. Abriu-se um abismo entre nós os dois. Nora, não seria possível atravessá-lo?

NORA: Como eu sou agora, não posso ser tua mulher.

HELMER: Eu tenho força para ser outro.

NORA: Talvez... se te tirarem a boneca.

HELMER: Separar-me de ti... Não, não, Nora. Não posso aceitar essa ideia.

NORA (*sai para a direita*): Por isso mesmo, tem que acontecer.

Ela volta com o casaco e o chapéu e uma pequena malinha que põe na cadeira da mesa.

HELMER: Nora, Nora, agora não. Espera até amanhã.

NORA (*vestindo o casaco*): Não posso passar a noite na casa de um estranho.

HELMER: Mas não poderíamos viver aqui como irmãos?

NORA (*segurando o chapéu*): Tu sabes que isso não duraria muito tempo. (*Embrulha-se no xaile.*) Adeus, Torvald. Não quero ver as crianças. Sei que estão em melhores mãos do que as minhas. Assim como sou agora, não posso ser uma boa mãe para elas.

HELMER: Mas algum dia, Nora, algum dia...

NORA: Como posso saber? Eu nem sei o que vai ser de mim.

HELMER: Mas tu és minha mulher, assim como és agora, e assim como serás.

NORA: Escuta, Torvald. Quando uma mulher abandona a casa do marido, como eu estou a fazer, o marido fica livre de todas as obrigações para com ela. É o que diz a lei, pelo que sei. Eu, pelo menos, liberto-te de qualquer obrigação. Não te sintas preso, que eu também não me sentirei. Deve haver liberdade total de parte a parte. Olha, aqui está a minha aliança. Dá-me a tua.

HELMER: Isso também?

NORA: Também.

HELMER: Está aqui.

NORA: Então... agora acabou tudo. Deixo aqui as chaves. As criadas sabem tudo da casa melhor do que eu. Amanhã, depois da minha partida, a Kristine virá juntar todas as coisas que eu trouxe de casa. Queria que mas mandassem.

HELMER: Acabou tudo! Nora, tu nunca mais vais pensar em mim?

NORA: Vou pensar em ti muitas vezes, nas crianças, nesta casa.

HELMER: Posso escrever-te, Nora?

NORA: Não, nunca. Eu proíbo.

HELMER: Ah, mas posso mandar-te alguma coisa...

NORA: Nada, nada.

HELMER: Ajudar-te, se for preciso.

NORA: Não, já disse. Não aceito nada de estranhos.

HELMER: Nora, nunca serei mais do que um estranho para ti?

NORA (*pegando na mala*): Ah, Torvald, só se um prodígio acontecesse...

HELMER: Que prodígio?

NORA: Se tu e eu nos transformássemos tanto que... ah, Torvald, eu já não acredito em prodígios.

HELMER: Mas eu quero acreditar. Diz-me, se nos transformássemos tanto que... o quê?

NORA: Tanto que a nossa vida, juntos, pudesse ser... um verdadeiro casamento. Adeus.

Sai pelo hall.

HELMER (*afunda-se numa cadeira ao lado da porta, pondo as mãos sobre o rosto*): Nora!
Nora! (*Olha para a frente e levanta-se.*) Nada. Ela já não está aqui. (*Uma esperança aparece nele.*) Um prodígio? (*Escuta-se a porta principal a fechar.*)

FIM

2. SOLILÓQUIO FINAL

A versão textual de *Casa de Partida* cumprirá o primeiro e segundo atos integrais de *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen, seguidos pela cena de reencontro entre Kristina e Krogstad no terceiro ato, do mesmo autor, presente nas páginas 146 até 150 destes Anexos. Numa segunda parte, acontecerá a cena do baile de máscaras sem texto, protagonizada pelos movimentos dos intérpretes em estreita relação com a música e o espaço e, finalmente, assiste-se ao último solilóquio da personagem Nora, dirigido aos restantes intérpretes e ao público, da autoria do encenador:

NORA Ui... Como é que eu vou dizer isto? Aqui à frente de tanta gente... (*inspira fundo*) Então... Hum... Eu vou-me embora, está bem? Vou bater a asa e mudar de casa. Este sítio que estão a ver, espelho sobre espelho, caverna sobre espaço, é um sítio demasiado reconhecível para o poder aceitar. Não há surpresas, nem há nenhum risco a correr. É-me tão confortável estar aqui. E eu tenho o sangue dos heróis a pulsar no meu coração errante.

Sei precisamente o que acontece no segundo seguinte ao segundo presente, e no segundo seguinte ao seguinte. E por aí em diante. É por isso que tenho de abandonar. Esta noite, a boneca não está. Quero lutar por uma história minha. Quero lutar por uma história inventada por mim. A minha inscrição pessoal face a um mundo que é de todos. Todos. De nós todos. Quero ir para o mundo para saber se o meu mundo és tu.

Já te amei loucamente, já sorvi a juventude, já tive 2019 batimentos por minutos, já acreditei que tudo era possível, e achei o belo na eternidade tacanha que sonhei dos livros e dos filmes que via. Já ouvi todas as músicas que me arrebataram, e pensei que essas músicas eram escritas para mim, e pensei que essas eram as únicas músicas que me arrebatavam. Já fui flor e folha ao vento, já fui sofrimento. Já fui quase tudo o que idealizei para a minha vida, e quase tudo foi demais. Disse “ais”, morri como um homem e lutei como a Joana d’Arc. Fui dark, fui princesa, fui Hipólito. Fui eu própria no teatro. Fiz desacato. Já tive amores de Verão e namorei às escondidas. Já fugi pela janela. Já corri pelo prado e pelo Louvre. Já fiz um inter-rail. Já dancei como se a minha vida dependesse disso. Check. Já fiz uma cena contigo em que disse que a liberdade é o meu

nome do meio. “A liberdade é o meu nome do meio.” Check. Já tenho a escola toda. E acabas por perceber que aquilo que recusas é aquilo que te define. Os teus inimigos acabam por ser os teus melhores amigos. Se eu não não gostar de ti, quem não gostará?

Construí uma nova casa com novas regras numa nova categoria. E agora, o que se segue? A continuação. O caminho em frente. Voltar a destruir para voltar a ser errante. A agir sobre mim. Uma nova inscrição. Assinalar-me no teu mapa dos segredos. Eu quero mais. Quero muito mais. Eu tenho o direito de ser quem eu quiser. Depois de tanto vivermos e de tanto suarmos, temos de partir para outra. Outra casa, um outro amor num novo teatro. Este é um discurso de fim. Fim. The end. O pano cai. Laus Deo. Adeus. Este é um discurso de despedida. Adeusinho. Meu amor, meu lindo amor. Amor, amor. Amor sincero. Amor perpétuo. Amor para sempre. Amor para nunca mais. Já estamos tão longe do início.

3.

I CAN'T BELIEVE I STILL HAVE TO PROTEST THIS FUCKING SHIT



Mulher fotografada na marcha feminina contra Trump, em Janeiro de 2017
KATIE, <Why I Couldn't Bring Myself To Talk On Telly About Trump>,
(<https://www.hebrideswriter.com/2016/12/01/why-i-couldnt-talk-on-the-telly-about-trump/>), consulta em 30 de Setembro de 2019